Г. Поляновский

Н. А. Обухова

Написати
Соління №3 до матер
стрічки інтерв.

Г. Поляновский

Н. А. Обухова

МОСКВА „МУЗЫКА“ 1980

78С2
П54

Под редакцией Г. Прибегиной

Поляновский Г. А.
П54 Н. А. Обухова: Монография/Под ред. Г. А. Прибегиной. — М.: Музыка, 1980.— 158 с., 8 л. ил.

Монография о великой русской советской певице написана старейшим советским музыковедом, который был свидетелем всего творческого пути Н. А. Обуховой начиная с самых первых ее выступлений. В своей монографии он рассказывает о жизненном пути артистки, об основных оперных образах, созданных ею, и о концертной деятельности. В книге много иллюстраций. Рассчитана на самые широкие круги любителей вокального искусства.

П $\frac{90103-298}{026(01)-80}$ 591—80 4905000000

ББК 49.5
78С2

Вступление

Чудеса в искусстве редки, но они помогают обновлять, очищать и обогащать жизнь человека, дают волю к жизни, стремление делать ее насыщенной красотой и добром. Бессмертны творения Рафаэля, Рембрандта, Рубенса, Микеланджело, Репина, Сурикова. Они запечатлены навечно в картинах, скульптурах. Музыкальные произведения, созданные гением Баха, Бетховена, Глинки, Бородина, Мусоргского, Чайковского, исполняются в театрах и на концертах, продолжают свою жизнь в записях на радио, в грампластинках. Это — истинные чудеса, и тем ценнее они, что, будучи редко встречаемыми, остаются с людьми навсегда.

К таким чудесам хочу отнести и пение Надежды Андреевны Обуховой. Вот уже два десятилетия не звучит в опере, на эстраде ее голос. Но он сохранился в миллионах сердец тех, кому посчастливилось услышать, как замечательная певица вызывала к жизни в людях все лучшее, что в них заложено природой, талантом.

Русская певица — она была по-русски щедра и, не жалея себя, умела поднимать любых слушателей до необыкновенных высот душевного волнения. Пение Надежды Андреевны — исполняла ли она оперные партии, русские народные песни, итальянские или французские канцоны — неотделимо от человеческого сознания, жизни людей во всей ее сложности и противоречивости.

Трудно говорить и писать о творчестве Надежды Андреевны Обуховой в прошедшем времени. Кажется, я слушал ее совсем недавно. Еще в начале лета 1961 года Надежда Андреевна пела в Вокально-творческом кабинете имени А. В. Неждановой, своеобразнейшей камерно-концертной эстраде, поражая слушателей свеже-

стью, неповторимой красотой тембра голоса. А в августе того же года ее не стало.

К счастью, голос удивительной, чарующей красоты, исполнение, отличавшееся необычайной выразительностью, запечатлены на множестве грампластинок и в магнитофонной записи. Грядущие поколения смогут наслаждаться мастерством Надежды Андреевны, слушая эти записи. Но кто расскажет им, каким оно было в жизни, на оперной сцене, на концертной эстраде? Все меньше остается людей, слышавших молодую Обухову, наблюдавших за ее сценическим ростом, за самосовершенствованием ее исполнительского искусства. Поэтому пишущий эти строки счел своим долгом поделиться с читателями воспоминаниями о дивном таланте певицы, с искусством которой ему довелось познакомиться еще в 1916 году, вскоре после ее дебюта в Большом театре. 18 июля 1916 года Н. А. Обухова впервые выступила в «Царской невесте» Римского-Корсакова в партии Любаши. Мне, тогда начинающему рецензенту газеты «Руль», удалось попасть на этот спектакль. Мало кому известная артистка своим необыкновенным голосом, искренностью, обаянием внешнего облика, простотой и естественностью сценического поведения покорила зрительный зал. С этого вечера и я стал горячим поклонником искусства Обуховой, стал посещать многие спектакли с ее участием.

Так на протяжении более тридцати лет, особенно систематически и усердно в 1920—1930-е годы — годы подлинного расцвета дарования певицы,— я следил за ее творческим путем, за тем, как она неуклонно и упорно шла к высотам мастерства. А в конце 40-х годов по предложению певицы, поддержанному Всероссийским театральным обществом, я вплотную приступил к созданию монографии, посвященной теме, волновавшей меня десятилетия,— описанию жизни и творчества Н. А. Обуховой.

Многие вечера, а иногда и дни проводил я в обществе Надежды Андреевны, слушая ее воспоминания о детских годах, о первых музыкальных впечатлениях, об окружавших ее людях, о природе, о быте, формировавшем ее первые эстетические суждения. Стараясь запомнить рассказы Надежды Андреевны, я, чтобы не стеснять естественное течение речи, лишь незаметно делал пометки в миниатюрном блокноте. Тотчас по возвраще-

нии домой записывал услышанное со всевозможным тщанием и подробностью. А на следующий день прочитывал Надежде Андреевне написанное, выправлял неточности — и снова погружался в завораживавшее меня слушание рассказа о том, как формировался в сознании певицы тот или иной сценический характер, как проходила работа над фиксацией музыкального образа в том или ином романсе, песне.

Иногда соучастником бесед с Надеждой Андреевной бывал М. И. Сахаров — превосходный музыкант, долголетний партнер Обуховой, не только аккомпаниатор, но и музыкальный советчик, друг. Надежда Андреевна порой просила Матвея Ивановича наиграть нужную в данную минуту воспоминаний мелодию, фразу, а то и целую страницу из разбираемого произведения.

Бывало и иное. Присутствуя на уроках Надежды Андреевны с Сахаровым, я слушал их споры, доказательства правоты, с горячностью отстаиваемые обеими сторонами. Работа проводилась часами, но до усталости Надежда Андреевна никогда не доводила. Мудрая расчетливость сил была характерна для нее во всех проявлениях жизнедеятельности, а в творчестве особенно.

Чтобы не мешать творческому процессу, не стеснять, не ограничивать своим присутствием будничную тренировку, я садился в дальнем углу, поближе к замечательной акварели М. В. Нестерова, большого художника, влюбленного в голос и в искусство Обуховой. «Исходила младешенька» — образ раскольницы Марфы из «Хованщины» Мусоргского — полонил воображение мастера. Но это была не Марфа в исторической перспективе, а образ, сотканный Обуховой, ею воодушевленный, распетый.

Я неотрывно глядел и слушал, как Надежда Андреевна то под аккомпанемент Сахарова, то сама разбиралась в нотах — создавала один за другим свои шедевры — романсы Чайковского или Рахманинова, песни Шумана или Брамса, Булахова или Гурилева. Такой и запечатлелась навеки в моей памяти Надежда Андреевна: вся — устремление ввысь, с гордо поднятой головой, погруженная в музыкально-поэтический образ, который она мысленно представляла себе.

В книге, посвященной облику и творчеству Надежды Андреевны Обуховой, я буду обращаться не только

к подлинным источникам — ее автобиографическим записке, воспоминаниям о работе и создании ролей в любимых операх, к воспоминаниям ее друзей, но и к собственным записям, сделанным на протяжении десятков лет. И иногда записи ее высказываний, многократно от нее слышанных, окажутся не во всем совпадающими с опубликованными. Из сопоставления разных вариантов, думаю, другие исследователи творчества Обуховой выберут наиболее соответствующие их представлению о ее поисках сценической правды.

Н. А. Обухова, так же как и ее предшественники и старшие современники — А. В. Нежданова, Л. В. Собинов и Ф. И. Шаляпин,— была воспитанницей русской вокальной школы, которая ныне является основой советского оперного искусства. Русская вокальная школа со времен создателя ее, основоположника и творца русской классической музыки Михаила Ивановича Глинки, ставила искусство пения на службу жизненной правде.

Проникновенность, душевность пения Обуховой — черта ярко национальная. Артистка вкладывала в свое искусство беспредельную любовь к родному слову, родной музыке. Она жила одной жизнью со своим народом, ни в большом, ни в малом, ни в скорби, ни в радости не отделяя себя от него, не мысля себя вне его, пестовавшего и воспитавшего ее талант. Певица чутко прислушивалась к рождению нового в советской жизни, с огромной радостью следила она за великими переменами, характерными для нашей социалистической действительности.

Неузнаваемо изменилась наша страна, превратившаяся в великую индустриальную державу, первой проникшая в космос. Изменился и наш деревенский быт. На просторах неоглядных полей советский человек, чтобы вырастить гигантский урожай, прилагает не только свои умелые руки, но и могучую технику многих тысяч машин.

Изменились и песни, всегда воспевавшие и образно отражавшие человеческий труд и отношение к нему рабочего, крестьянина.

Советский народ знает свое прошлое, не забывает песни, запечатлевшие это прошлое в поразительной по художественному совершенству форме: «Дубинушку»— песню-стон о проклятии рабского труда, «Долю» («Ах ты, доля, долюшка»), «Полосыньку» — песни о недоб-

ром, но, к счастью, навеки ушедшем прошлом русской деревни, подневольном житье русской женщины. Но вот уже создаются новые песни — красивые, полнозвучные, широкие. Народ поет о новых грандиозных делах, свершаемых под руководством Коммунистической партии, партии Ленина.

С глубоким, все возраставшим интересом Обухова наблюдала, как кристаллизуются свежие, народом рожденные черты песенного искусства в творчестве советских композиторов. Певица неустанно, систематически обогащала свое исполнительское искусство этими новыми чертами, стремясь приблизить его к растущим требованиям миллионов слушателей — любителей музыки.

Реалистическая основа искусства Обуховой глубоко народна, национальна. Певица обладала замечательной способностью заражать слушателей силой непосредственно переживаемых чувств и мыслей — будь это классический оперный образ или романс, песня.

Огромны масштабы воздействия искусства советских артистов, многократно возросли они в наше время. Пение Н. А. Обуховой горячо, искренне любимо миллионами советских людей разных национальностей, возрастов, профессий, разного уровня культурного развития. Первый помощник в распространении ее искусства — радио, второй — грампластинки. Всенародное признание искусства певицы нашло свое отражение в высокой оценке его Советским правительством. 2 марта 1928 года Н. А. Обуховой было присвоено звание заслуженной артистки Республики, спустя пять лет, 20 октября 1933 года — народной артистки РСФСР, а 2 июня 1937 года — народной артистки Союза ССР. В то же время ей был вручен орден Ленина. 20 марта 1943 года Н. А. Обуховой была присуждена Государственная премия СССР. В 1951 году певица была награждена орденом Трудового Красного Знамени.

ПЕРВЫЕ ШАГИ В ИСКУССТВЕ

«Музыка и пение с детства были моей родной стихией»,— вспоминала Надежда Андреевна Обухова в марте 1941 года в связи с исполнившимся тогда двадцатилетием ее сценической деятельности:

«Петь я начала с юных лет, сперва русские народные песни, услышанные мной в деревне Тамбовской губернии. Детство, проведенное в русской деревне, среди необозримых полей, оставило след в моей душе. Я с детства сохранила любовь к русской народной песне, широкой и привольной, как и наши бескрайние поля...»

В этих словах Надежды Андреевны следует искать корни того глубинного, исконно русского национального начала, с детства определившего характер дарования и направление, по которому развивалось искусство будущей певицы.

Родилась Надежда Андреевна 22 февраля (6 марта) 1886 года в Москве, в старинной дворянской семье, проживавшей в одном из особняков, расположенных в тихом переулке на Пречистенке (ныне Кропоткинская улица). Ее мать, Мария Адриановна, умерла от чахотки в двадцатишестилетнем возрасте, и отец, Андрей Трофимович Обухов, видный военный, занятый служебными делами, поручил воспитание детей их деду по матери Адриану Семеновичу Мазараки, страстно любившему внуков.

В деревне у деда, в Тамбовской губернии, и воспитывалась Надежда Андреевна с сестрой Анной и братом Юрием.

Семья была одаренной и с материнской и с отцовской стороны. Прадед Надежды Андреевны по отцовской линии — известный русский поэт из пушкинской плеяды — Евгений Баратынский. Отец, Андрей Трофи-

мович, обладал красивым баритоном и с удовольствием распевал на досуге русские, по преимуществу протяжные песни.

Однако всех более обязана была будущая певица своим ранним музыкальным развитием деду, Адриану Семеновичу. Умный и всесторонне развитой человек, отличавшийся прогрессивными политическими взглядами, он страстно любил музыку. «Дед был прекрасным пианистом, и я часами слушала в его исполнении Шопена и Бетховена»,— рассказывала Надежда Андреевна. Запомнились ей рассказы деда о дружбе с Николаем Григорьевичем Рубинштейном, игру которого Адриан Семенович неоднократно слушал и которого глубоко чтил.

Нередко дед собирал внуков и то играл им, то учил петь песенки. Дети любили петь на голоса, вторя друг другу, «Дети, в школу собирайтесь, петушок пропел давно» или совсем в ином роде — «Там, вдали, за рекой». Дед внимательно слушал и делал указания, где надо петь тихо, где громко.

Адриан Семенович заботливо, любовно воспитывал детей. Никогда не кричал на них, не повышал голоса. Всегда терпеливо выслушивал их бесконечные вопросы, старался сразу же ответить на них, посильно расширял их кругозор, прививал чувство уважения к окружающим, кто бы ни были они по социальному положению.

К высказываниям — не скучным поучениям, а простым и задушевным словам деда, к его мнению о разных явлениях жизни, никогда не навязываемому другим, но привлекавшему сердца детей и взрослых своей продуманностью, гуманностью, все относились с большим уважением. А музыкальность Адриана Семеновича, умение разбираться в качествах музыки, давать ей определенную характеристику вызывали у друзей и знакомых чувство искреннего восхищения. Его уважали как настоящего музыканта и музыкального деятеля, мы бы сейчас сказали — просветителя. Уже на рубеже XIX и XX столетий он основал в Воронеже, крупном индустриальном и культурном центре, филармонию, способствовал организации концертов, был знатоком и ценителем русских народных песен. На них он всегда указывал внукам как на источник художественной красоты и правды.

Так закладывались в сердце, в детское сознание внуков Адриана Семеновича семена добра, редкой в те времена справедливости в отношении людей, оценки их поступков. Фиксируя внимание детей на красотах природы и искусства, дед обострял их эстетическое восприятие жизни, незаметно учил бережно относиться к ее разнообразным явлениям.

Имение Хворостянка бывшего Усманского уезда Тамбовской губернии, где жили Надежда Андреевна с братом и сестрой, было расположено в живописной местности. Его окружали сады, бескрайние степи. Надежда Андреевна чувствовала, как близка сердцу простая, сурово-прекрасная русская природа. С детства привыкла приглядываться, восхищалась ее весенним пробуждением. Рассказывала, как радовалась, наблюдая набухание весенних почек, цветение вишен и яблонь. Сердилась, когда кто-либо ради озорства срывал нежные лепестки, ломал ветки. Кругом звучали песни, перекликались с звонким щебетом, свистом птиц. И самой хотелось в звуках русской песни излить чувство безмерной любви к родной природе. Она любила петь, и взрослые, слушая робкий, не установившийся голосок юной певуньи, удивлялись тембру его, такой он был трепетный, задушевный, чистый.

Надежда Андреевна с наслаждением вслушивалась в пение крестьян, простодушно восхищаясь им, старалась запомнить полюбившиеся песни, самую манеру их исполнения, нередко пела в общем девичьем хоре. Она была активной участницей народных праздников, скрашивавших нелегкий быт трудовой дореволюционной деревни, охотно включалась в неприхотливое веселье хороводов, случалось быть и запевалой в них.

Крестьяне любили ее за общительный нрав, за доброту и участливость. Как только на селе случалось кому-нибудь заболеть, отзывчивая девушка торопилась в избу со своей «походной» аптечкой и как могла помогала больным. Лечила не только лекарствами, но и сердечным вниманием, заботой.

Запомнились Надежде Андреевне деревенские святки. Задолго готовились к рождественским праздникам, учили новые песни, клеили елочные игрушки. А на горевшую множеством свечей елку собиралась детвора со всей деревни: вели хороводы, играли. Запевалами, душой веселья были дружные сестры. Никто не удивлял-

ся, что самое большое внимание они уделяли детишкам самых бедных крестьян, даже в праздники голодных и плохо одетых-обутых: так хотелось приласкать, приголубить этих не по-детски серьезно смотревших на огни елки ребятишек.

Безвыездная жизнь в деревне не отразилась на образовании Надежды Андреевны. Помимо обычных занятий с педагогами она усердно занималась музыкой с дедом. По существу он был первым ее учителем, приобщил к игре на рояле, пению. Изредка предпринимались поездки к соседям. Там также проводили время в музыкальных развлечениях. Несколько позднее встречи с дочерью брата Адриана Семеновича, теткой Анной Ильиничной, хорошей пианисткой, ученицей знаменитого польского виртуоза и композитора И. Падеревского, пробуждают интерес к более серьезным и систематическим занятиям музыкой. Надежда Андреевна и Анна Ильинична с увлечением проводят время в игре на двух роялях.

Адриан Семенович тяжело переживал смерть дочери. И так как обе внучки — Надежда и Анна — казались ему хрупкими здоровьем, ему хотелось навсегда избавить их от угрозы страшной болезни. Адриан Семенович настоял на поездке в теплые края. В Крыму, в Севастополе, в окружении благодатной природы, Надежда Андреевна окрепла, расцвела. Голос ее звенел все уверенней, сильней и звонче. Надежда Андреевна стала серьезно относиться к своему природному дару, более осознанно прислушиваться к тому, *как* поет, разборчивей стала и в отношении к тому, *что* поет. Но впервые она по-настоящему задумалась о возможном в будущем пути профессиональной певицы позже, уже в Италии.

Дед привез внучек в Ниццу, где сестры лечились и продолжали усердно, с увлечением учиться. Побывали в Венеции, Милане, Риме, интересовались историей, природой, жизнью незнакомого народа, а также языком, пленившим своей певучестью и музыкальностью. Вскоре бегло разговаривали по-итальянски, читали книги в подлиннике.

В Монте-Карло посетили оперный театр, где впервые услышали Ф. И. Шаляпина в роли Мефистофеля («Фауст» Гуно). Впечатление от пения и игры Шаляпина было ни с чем не сравнимо и побуждало разви-

вать собственный голос, о котором не раз ей говорили, что он хорош, но требует настоящей шлифовки, работы, то есть *школы*.

Первой профессиональной учительницей пения, со знанием дела занимавшейся с Надеждой Андреевной, была ученица знаменитой Полины Виардо Элеонора Липман. Однако занятия были недолгими и большого следа в будущем искусстве Обуховой не оставили. Гораздо сильнее были детские восторженные впечатления — от встреч с крестьянским многоголосным пением, особенно в протяжных песнях, хороводах, до потрясающего все существо искусства Шаляпина.

Живя в Италии, Надежда Андреевна не отрывалась от родины. Постоянные встречи с русскими, в том числе политическими эмигрантами, способствовали ее интеллектуальному росту, обогащению, расширению мировоззрения. Один из эмигрантов, Владимир Михайлович Озеров, хороший знакомый деда, по его просьбе руководил занятиями сестер по истории, русской и западной литературе.

Интересный, широко образованный человек, друг Гарибальди, Тургенева, Флобера, В. М. Озеров вел занятия увлекательно. После уроков истории нередко звучали стихи Пушкина, Лермонтова, Некрасова. Часто Озеров обращался к девушкам: «Теперь давайте петь!» И лилась русская песня, безыскусная и прекрасная в своей правде, душевности. Это были и привольные волжские песни, и песни средней русской полосы.

Музыка окружала сестер со всех сторон — баркаролы венецианских гондольеров, песни и танцевальные мелодии во время традиционных пестрых, шумных карнавалов, пышные спектакли в оперных театрах, куда дед систематически водил внучек. Производили неизгладимое впечатление встречи с бродячими певцами и кочующими оперными труппами (со своими маленькими оркестрами и хорами), готовыми за несколько лир показать любителям итальянской музыки какую-либо из опер Верди, Доницетти, Россини. Радовало обилие прекрасных, от природы поставленных голосов.

Однако ни музыка, ни роскошная природа не в силах были заглушить тоску по родине. Все чаще и чаще памятью и сердцем обращалась Надежда Андреевна к чистому роднику русской песни, в которой черпала силу. В 1906 году, после смерти деда, любовь и призна-

тельность к которому сестры сохранили на всю жизнь, они возвратились в Москву.

Встреча с родными местами всколыхнула в Надежде Андреевне с еще большей силой любовь к искусству. Посещение музеев, театров, особенно оперного, стало потребностью. Удовлетворить ее было легко: дядя Надежды Андреевны, С. Т. Обухов, занимал должность управляющего театрами. По многу раз она смотрела одни и те же спектакли и все настойчивей возвращалась к глинкинским созданиям, в музыке которых чувствовала близкое, родное и великое — народное начало. Сергей Трофимович обратил внимание на редкие качества голоса Надежды Андреевны и на ее пристрастие к театру. Опытный ценитель, не по должности только соприкасавшийся с явлениями искусства, но и по внутреннему влечению, он скоро понял, каким сокровищем обладает девушка, и настаивал на серьезном обучении. Надежда Андреевна и сама осознала необходимость обучаться пению профессионально и в 1907 году поступила в Московскую консерваторию.

Класс прославленного профессора Умберто Мазетти в Московской консерватории стал как бы вторым ее домом. Усердно, забывая о сне и отдыхе, училась Надежда Андреевна, наверстывая, как ей казалось, упущенное. Но здоровье продолжало оставаться слабым, перемена климата была резкой. Организм требовал более тщательного ухода — сказывались перенесенные в детстве болезни, да и наследственность давала себя знать. В 1908 году, всего год спустя после начала столь успешных занятий, пришлось на время прервать учение в консерватории и снова поехать в Италию лечиться. 1909 год она провела в Сорренто, в Неаполе, на Капри. Но бездеятельной Надежда Андреевна оставаться не могла — она использовала время, чтобы в совершенстве овладеть итальянским языком, много читала по-французски, разучила большое количество неаполитанских песен. В этом ей помогал искусный гитарист-певец Джованино Амброзино, хранивший в памяти сотни народных мелодий. Надежда Андреевна после уроков пела ему русские песни — «Коробейники» или «Полосыньку», итальянец с восхищением внимал незнакомым ему широким напевам, часто наполненным грустью.

Обухова узнала, что на Капри живет А. М. Горький.

«Гуляя, я часто издали смотрела на виллу, в кото-

рой он жил...— вспоминала впоследствии Надежда Андреевна.— Мне всегда хотелось узнать, как живет Алексей Максимович, хотелось его увидеть, услышать его голос, поговорить с ним и даже, если бы он пожелал, попеть ему. Но мы с сестрой были слишком застенчивы и скромны, чтобы идти к нему и знакомиться, так как хорошо знали, что у Алексея Максимовича было слабое здоровье и он приехал на Капри отдыхать. Моя мечта сбылась много позднее в Москве, когда я была артисткой Большого театра. Как-то раз Елена Константиновна Малиновская, которая была тогда директором Большого театра, пригласила меня поехать к Алексею Максимовичу и доставить ему удовольствие — спеть неаполитанские и русские песни. Конечно, я с радостью согласилась. На меня Алексей Максимович произвел чарующее впечатление. Мне... запомнились его пытливые, умные голубые глаза. Я ему рассказала, что, живя с сестрой на Капри, мечтала его увидеть. Он ласково заметил: „Напрасно вы не пришли, я был бы очень рад..." Я ему спела неаполитанские песни, из которых многие он хорошо знал. Пела и Чайковского, и русские песни... Алексей Максимович обещал мне по приезде в Сорренто прислать ноты местных национальных песен. Обещание свое он исполнил. Я получила от него сборник песен, который до сих пор бережно храню...»

Как только здоровье Надежды Андреевны окрепло, она стала готовиться в обратный путь.

С 1910 года — снова Москва, консерватория, класс Умберто Мазетти. Занимается она по-прежнему очень серьезно, постигая и отбирая все ценное в системе Мазетти. Замечательный педагог был умным, чутким наставником, помогавшим ученику научиться слышать себя, закрепить в своем голосе естественное течение звука. Для каждого из своих тщательно отобранных, немногочисленных учеников профессор находил индивидуальный путь занятий, своеобразную систему вокальных упражнений. Не насилуя природу, без педантизма, не подгоняя под готовую схему живой и неповторимый тембр голоса своего ученика, Мазетти, несомненно, чувствовал отличительные черты русского голосоведения, особенности фонетики русского языка. Благодаря искусству педагога итальянская кантилена, протяженность звука, искусство свободного, без малейшего напряжения дыхания сочетались с исконными, драгоцен-

ными свойствами русского певческого искусства, с его широтой и глубиной, с его осмысленностью и эмоциональностью, предохраняющими певца от дешевой сентиментальности, иногда встречающейся в итальянском пении.

Как опытный и дальновидный педагог, Мазетти всячески стимулировал национальные особенности пения ученика. Естественность, плавность, своеобразная пластика звучания голоса — это свойство не только итальянского прославленного бельканто, но и русского, украинского народного пения. Значит, не путем противопоставления или умаления этих национальных качеств, а методом их синтезирования, наиболее полного раскрытия, органического усвоения следует действовать, чтобы добиться максимального художественного эффекта. И Мазетти трудолюбиво, шаг за шагом помогал Н. А. Обуховой, как десять лет тому назад помогал А. В. Неждановой, найти то русло, по которому спокойно и величаво текли бы звуки ее голоса. Он стремился к тому, чтобы все тембровое богатство ее на редкость красивого, бархатного меццо-сопрано, широкого по размаху, по диапазону голоса, рожденного русской природой, русским народным характером, было выявлено наиболее полно, многогранно. Виртуозность переставала быть самоцелью, не становилась техническим экспериментом, а утверждалась как одно из средств выражения больших, настоящих человеческих чувств.

Здесь уместно напомнить, что Мазетти не повторял, не копировал свой метод занятий с Неждановой, а упорно искал и нашел оригинальный путь помощи в формировании певческого искусства Обуховой. Он счастливо угадал в молодой певице способность к концентрации драматических чувств, переживаний, склонность к драматической «взрывчатости», так типичной для представителей классического итальянского бельканто. Не это одно сближает две знаменитые певческие школы — итальянскую и русскую. Ряд других черт роднит их: верность реалистическим идеалам, всегдашний приоритет искренности над внешней импозантностью, поиски гармонии между драматической выразительностью актерской игры и полной, абсолютной свободой, пластичностью кантилены, что характерно для таких великих представителей обеих школ, как Маттиа Баттистини, Энрико Карузо, Титта Руффо, Джудитта Паста, Федор

Шаляпин, Леонид Собинов, Антонина Нежданова. Обухова во многом обязана своему учителю — и прежде всего сосредоточению внимания на вокальном содержании драматических, да и любых партий. Через музыку, в первую очередь кантилену, вскрывать идейную сущность оперных образов — это нелегкое и трудоемкое мастерство Обухова чеканила и совершенствовала всю свою долгую певческую жизнь, фундамент же его был заложен Мазетти, и не раз Надежда Андреевна с благодарностью вспоминала своего учителя.

Май 1912 года. В Московской консерватории готовится сорок третий выпуск. Среди оканчивающих курс — Обухова. Перед нами любопытный документ — экзаменационные работы оканчивающих курс в мае 1912 года. На странице пятой значится: «23-го апреля, понедельник, класс пения профессора Умберто Мазетти. 4-й по счету выступает Обухова Надежда... Из работ, приготовленных с профессором, исполняет: Чайковский — ария Иоанны из оперы „Орлеанская дева“, Массне — ария Химены из оперы „Сид“. Работы, приготовленные самостоятельно: Чайковский — ария из оперы „Пиковая дама“; два романса (по собственному выбору экзаменующегося, один русский, другой иностранный)...»

Характерна тенденция молодой певицы — и для работы с профессором, и для самостоятельных занятий выбирать труднейшие арии из опер Чайковского, верность творчеству которого она сохранила на всю жизнь.

На выступлении молодых певцов на выпускном вечере отозвался ряд московских газет. Примечательно, что наиболее влиятельная пресса того времени («Русские ведомости», «Русское слово» и т. д.) была единодушна в своих оценках. «Прекрасное впечатление оставила г-жа Обухова (класс проф. Мазетти),— свидетельствует, например, газета «Русское слово». В пении ее, помимо отличного голоса и прекрасного умения владеть им, слышалась задушевность и теплота как несомненный признак большого сценического дарования». Следует учесть, что отзыв этот принадлежал одному из самых компетентных и серьезных критиков, не склонному к восторженности в оценках, а скорее скупому на похвалы — Ю. С. Сахновскому. Среди виднейших музыкальных критиков того времени наряду с Ю. Д. Энгелем, Г. П. Прокофьевым, также весьма доброжелательно отнесшимися к первым шагам певицы, Сахновский

был едва ли не самым осторожным в выборе эпитетов, и все же, видимо, Обухова произвела на него сильное впечатление.

Подчеркнем, что уже тогда, в самом начале пути певицы, критики, отмечая красоту тембра голоса Обуховой, фиксировали особое внимание на артистичности ее исполнения, определив его как «несомненный признак большого сценического дарования».

Надежду Андреевну влекла оперная сцена. Она чувствовала всем сердцем, что именно там развернутся ее способности. Еще ученицей консерватории она по собственному почину под вымышленной фамилией (г-жа Андреева), так как консерваторский устав не допускал «вольностей» даже для самых своих талантливых учеников, держала пробу в Мариинский театр и весьма успешно провела ее. Известнейшие певцы — артисты «Мариинки» (как любовно называли театр студенты) И. В. Тартаков и Н. Н. Фигнер приветствовали молодую певицу. Обухову приняли в Мариинский театр еще до выпускных экзаменов. Так многообещающе началась ее артистическая карьера.

Но Надежда Андреевна лучше, чем кто-либо из окружающих и хваливших ее, понимала: ей надо еще много и упорно учиться. Она не остается в Мариинском театре, а возвращается в Москву и, успешно окончив консерваторию, продолжает усиленно заниматься с Мазетти, всем существом ощущая, какую огромную пользу приносит ей взыскательный и, как всегда, внимательный учитель.

Плодотворные занятия с Мазетти прерываются в 1914 году в связи с начавшейся первой мировой войной. Н. А. Обухова, незадолго до войны вышедшая замуж, следует за мужем-офицером на фронт.

Лишь в 1916 году Надежда Андреевна возвращается к любимому искусству. Снова начинаются систематические занятия. Певица вспоминает пройденный с Мазетти репертуар, пополняет его. Обогащенная жизненным опытом, она познает, как нужно подлинное искусство людям, как способно оно поднимать дух, как облагораживает и очищает людей, освобождая, по ее словам, «от всякой скверны».

Воодушевленная осознанием нужности своей будущей профессии и уверенная в том, что созрела для артистической деятельности, Надежда Андреевна смело

пошла на объявленную Большим театром пробу. Она спела (в сопровождении оркестра) арию Далилы «Открылася душа» из оперы Сен-Санса «Самсон и Далила» (Далила в будущем оказалась одной из удачнейших ее партий). Успех был полный, а решение единогласно и быстро: с сезона 1916/17 года Н. А. Обухова была принята в труппу Большого театра на ответственные, или, как тогда говорили, первые партии.

Театр в ту пору жил такой же напряженной жизнью, как жила вся великая страна. Россия вступила в новую историческую полосу, в год своего освобождения. Занималась заря Великой Октябрьской социалистической революции.

* *
*

Солнечногорское Земское училище, близ подмосковной станции Подсолнечной. 25 июля 1910 года имеет быть концерт. Программа:

1. Дуэт из оперы «Фаворитка», соч. Доницетти
   Исполнят Н. А.*** и С. Т. Обильяр
2. Дуэты русские и неаполитанские
   Исполнят Н. А.*** и А. А.***

Пожелтевшая программка семидесятилетней давности, с ятями и твердыми знаками, рассказывает о первом публичном выступлении Н. А. Обуховой, ученицы Московской консерватории, скрывавшейся под инициалами со звездочками. «А. А.» — старшая сестра Надежды Андреевны, Анна Андреевна, обладательница контральто.

С детских лет сестры, во многом сходившиеся в художественных вкусах, жили общими интересами, любили музыку, особенно народную, часто пели в два голоса услышанные в деревне русские песни. А позднее, в Италии, обогатили свой репертуар итальянскими, по преимуществу неаполитанскими, мелодиями, часто исполняемыми под аккомпанемент гитары. Концерты сестер пользовались неизменным успехом, наиболее непосредственно и громко выражаемым демократической публикой, подобной собравшейся в Солнечногорском уездном училище.

Другая, напечатанная уже более «солидно», программа извещает, что 11 марта 1912 года в концерте учащихся Московской консерватории, посвященном памяти основателя консерватории Н. Г. Рубинштейна,

среди других исполнителей ученица Н. Обухова споет арию из оперы Доницетти «Фаворитка».

По окончании консерватории молодая певица неоднократно выступает совместно с прославленной А. В. Неждановой. Старшая по опыту и стажу великая представительница русского вокального искусства заботливо и внимательно относится к начинающей свою артистическую жизнь певице. На большой концертной эстраде она поет с Обуховой дуэты («Лотос» А. Рубинштейна, «Минуты счастья» А. Аренского и др.), хлопочет о наилучших условиях для сольного выступления молодой исполнительницы.

Интересны были отклики в прессе на концерт с участием Обуховой, состоявшийся в зале Дворянского собрания (ныне Колонный зал Дома Союзов). В первом отделении исполнялась ария из оперы Массне «Сид», во втором — два романса: «Сумерки» Р. Штрауса и «Весенние воды» Рахманинова. Пять рецензий разных московских газет отмечали, что у молодой певицы «симпатичный», красивый голос, что она очень музыкальна, производит «приятное» впечатление. Успех дебютантки у московских слушателей, разборчивых, избалованных «громкими именами» исполнителей, можно считать полным и вполне заслуженным.

Отметим еще концерт 19 декабря 1913 года в том же зале Дворянского собрания «в пользу недостаточных слушательниц Московских высших женских курсов». Снова в содружестве с Неждановой Обухова спела дуэт Аренского и затем одна — ряд романсов Рахманинова. Рецензент писал о концерте: «Г-жа Обухова... очень интересная певица с хорошим голосом и большой музыкальностью. „В молчаньи ночи тайной" и „Весенние воды" Рахманинова, „Весна" Ю. Сахновского и „Сад весь в цвету" Аренского были переданы г-жой Обуховой с подкупающей простотой и чувством стиля». Критик уловил в искусстве певицы наиболее характерные черты, присущие ее исполнительскому облику: простота и чувство стиля.

Художественные устремления Обуховой в ту раннюю пору ярко выявляются в составлении программ своих выступлений. Так, для концерта в Пензе 19 апреля 1914 года она выбрала произведения наиболее близких ей русских композиторов: Глинки, Чайковского, Рахманинова, Гречанинова.

Концерты Обуховой не часты и свидетельствуют о неуклонном стремлении не только к пополнению, но, главное, к обогащению репертуара. Она выступает во всевозможных благотворительных концертах и почти всегда вместе с горячо и нежно любимой А. В. Неждановой. Пути обеих замечательных русских певиц на десятилетия скрепляются подлинно творческой, верной дружбой.

Надежда Андреевна выступала с разнообразными программами в сопровождении оркестра Большого театра под управлением таких выдающихся дирижеров, как В. И. Сафонов, В. И. Сук, Э. А. Купер. В 1916 году, ставшим у Обуховой рубежным и укрепившим ее в осознании правильности избранного пути профессиональной певицы, Надежда Андреевна приняла участие в нескольких концертах, традиционно проводившихся коллективом артистов оркестра Большого театра в «раковине» городского Сокольнического круга.

Хорошо помню эти концерты и вообще летние сезоны оркестра Большого театра в Сокольниках, тогда на окраине Москвы, куда можно было доехать лишь на гремящих трамваях да на извозчиках (автомобили были не часты в те времена на улицах Москвы...). Сокольническая роща привлекала разнообразные слои москвичей, больше же всего отдыхали на ее полянах и просеках, на Оленьих прудах трудящиеся района, рабочий люд из окрестных фабрик и заводов. Пора была военная, тревожная, работы у всех — невпроворот. Но свежая зелень, чистый воздух влекли горожан в Сокольники. Рабочие, большей частью молодежь, занимали дешевые места (цены на эти концерты были общедоступные, исчислявшиеся копейками). Партер же (условно так называли центральные ряды поместительного деревянного здания, окруженные огромным амфитеатром с также деревянными, немного неуклюжими столбами — колоннами) наполняла публика из тихих арбатских переулков, с Пречистенки и Остоженки, с Большой и Малой Никитских улиц, где обитала интеллигенция, с Бронных улиц, Козихинских и близлежащих переулков — из студенческих общежитий. Все любящие серьезную, симфоническую музыку торопились к Сокольническому кругу, где выступали не только московские и петербургские, но и заезжие — иностранные знаменитости: дирижеры, певцы, инструменталисты.

Какая-то особая тишина царила во время концертов в этом «симфоническом заповеднике», как его прозвали в студенческих кругах. И тишина эта была иного свойства, нежели чинный порядок и несколько холодноватая официальность в Большом зале консерватории или Дворянском собрании. Здесь и по одежде—по простым косовороткам, ситцевым платьям — можно было узнать людей, которые с трудом выкраивали из более чем скромного своего бюджета гривенники на входные билеты. Но это были истинные любители музыки, быть может еще пока не «ценители», но стремившиеся к прекрасному в жизни и искусстве, к которому вот-вот (1916 год!) их приведет уже чувствовавшаяся в воздухе грядущая революция. Оттого за небольшие гонорары, а то и бесплатно сюда так охотно приезжали лучшие артистические силы. Оттого и Надежда Андреевна с готовностью откликалась на приглашения выступить в Сокольниках. Наиболее часто дирижировал этими концертами Вячеслав Иванович Сук. Атмосфера сокольнических концертов, вполне демократическая и насыщенная подлинной любовью, заинтересованностью новой аудитории в постижении высоких образцов симфонического искусства, импонировала большому музыканту.

В. И. Сук подбадривал молодую певицу, относясь к ней с большим доверием и тем большей требовательностью. Неукоснительной точности желал он не только в сфере интонаций, но и в образном раскрытии той или иной арии, романса. Впоследствии, работая с Обуховой в Большом театре, дирижер продолжит и углубит воспитательную работу с певицей, будет ей близким другом и наставником, помогающим в эстетическом росте артистки.

Свершилась Великая Октябрьская социалистическая революция. Волна народного подъема захватила и начинавшую свой путь оперной певицы молодую солистку Большого театра Н. А. Обухову. Не все ей было понятно в происходящих революционных событиях, не во всем еще достаточно она разбиралась. Но сердцем все яснее чувствовала: народ, частицу которого она составляет, расковал цепи самодержавия, отдает силы строительству нового общества. Патриотка родной страны, Обухова с первых дней революции служит своим искусством народу. Вместе с А. В. Неждановой, Л. В. Собиновым Надежда Андреевна несет в самую гущу народа

создания музыкальных гениев мира. Глинка и Моцарт, Чайковский и Бетховен должны стать достоянием простых людей — эту истину она усвоила с юных лет, а сейчас революция раскрывала перед работниками искусства поистине безграничные возможности пропаганды прекрасного.

Сохранились программы концертов 21 апреля и 2 ноября 1918 года, в которых участвовала Обухова. В обоих концертах исполнялась Девятая симфония Бетховена. Одним из концертов дирижировал С. А. Кусевицкий, солистами выступили А. В. Нежданова, Л. В. Собинов, Н. А. Обухова и В. Р. Петров. Другим концертом, который шел под управлением Э. А. Купера с участием А. В. Неждановой, Н. А. Обуховой, А. М. Лабинского и В. Р. Петрова, музыкальная общественность вместе со всем народом торжественно отмечала первую годовщину Советской власти. Концерт проводил Московский профессиональный союз артистов-музыкантов для основания культурно-просветительного фонда. В первом отделении исполнялась «Поэма экстаза» Скрябина, во втором — Девятая симфония Бетховена. Перед началом концерта с высокосодержательной, оригинальной по форме, пламенной речью выступил нарком просвещения Анатолий Васильевич Луначарский.

Надежда Андреевна не раз вспоминала, какое приподнято-торжественное настроение было не только в зале, но и на сцене, где находились сотни хористов и оркестрантов. Участие в Девятой симфонии принимали три лучших столичных оркестра, в которые влилось много солистов и педагогов (около трехсот человек!), а в хоре участвовали сотни певцов из десяти лучших московских коллективов (в том числе хоры Большого театра, Театра оперы Московского Совета рабочих депутатов — бывшего оперного театра С. И. Зимина, Народного дома, Народной консерватории, частные хоры Юхова, Данилина и ряд других — всего более пятисот человек).

Можно представить себе величественное зрелище столь монументального музыкального празднества и огромный художественный эффект концерта. Это не были первые выступления Обуховой после революции, но они особенно запомнились ей именно благодаря торжественности момента и колоссальному душевному подъему, которым сопровождались.

Затем последовали бесчисленные концерты, в которых Надежда Андреевна никогда не отказывалась выступать, зная, что ее пение несет радость людям. Она пела в рабочих клубах, красноармейских казармах, концертных залах, все более ощущая огромное удовлетворение от общения с простыми тружениками, советскими людьми. Параллельно протекала и оперная деятельность Надежды Андреевны, которая началась успешным дебютом певицы в 1916 году на сцене Большого театра в «Пиковой даме» Чайковского в роли Полины. И далее — интенсивная, все более увлекавшая работа. Уже в первом сезоне артистка спела несколько ответственных партий: Любашу в «Царской невесте», Любаву в «Садко», Кащеевну в «Кащее бессмертном», Весну в «Снегурочке», Амнерис в «Аиде». Это было полное признание молодой певицы как оперной артистки. Она заняла по праву первое положение в опере.

Перед нами репертуар опер на сезон 1916/17 года с надписью: «Г-же Обуховой послано мая 13 дня 1916 года». Перечислены партии, назначенные дирекцией певице, которые «должны быть приготовлены артистами к первой фортепианной репетиции»:

«Аида» — Амнерис
«Демон» — Ангел
«Евгений Онегин» — Ольга
«Князь Игорь» — Кончаковна
«Пиковая дама» — Полина и Миловзор
«Садко» — Любава
«Сказка о царе Салтане» — Ткачиха
«Снегурочка» — Весна
«Царская невеста» — Любаша
«Самсон и Далила» — Далила
«Кащей бессмертный» — Кащеевна
«Оле из Нордланда» — Марта

Только две партии из этого перечня не были исполнены Надеждой Андреевной — Ольги из оперы Чайковского «Евгений Онегин» и Марты из оперы Ипполитова-Иванова «Оле из Нордланда». Остальные (и из них пять — в первом сезоне — Полина, Любаша, Любава, Весна, Амнерис) вошли в основной репертуар артистки. Из девятнадцати оперных партий, спетых Обуховой в Большом театре, семнадцать приходятся на советский период. Но и пять партий первого года работы в театре как зрелые, законченные художественные шедевры окончательно созданы артисткой уже в советское время. Таким образом, как оперная певица Обухова впол-

не сформировалась уже в советском Большом театре, и жизнь ее как актрисы совпадает с годами социалистического строительства в нашей стране.

Счастливо протекала «жизнь в искусстве» Надежды Андреевны. Всеобщая любовь и признание со стороны публики, критики, взыскательных товарищей по сцене, дирижеров и режиссеров, певцов-солистов, хористов, оркестрантов, даже рабочих сцены (самых нелицеприятных судей) сопровождали ее в течение десятилетий пребывания на сцене Большого театра.

Обухова с глубокой благодарностью вспоминала многих замечательных музыкальных руководителей спектаклей: Э. А. Купера, В. И. Сука, Л. П. Штейнберга, Н. С. Голованова. Они вносили в спектакли нужный ритм, давали им верное, хотя и очень разное толкование. Но в основном Надежда Андреевна самостоятельно решала вопросы трактовки партии, исходя из музыкально-драматургического ее содержания, поэтического замысла гениев русской музыки. Находя образное решение роли, Обухова мобилизовала все средства выразительности. Обладая удивительной по богатству мимикой, певица, однако, никогда не злоупотребляла ею. Музыкально-драматическое содержание роли подсказывало, более того, обусловливало надлежащий внешний облик героини и формы его выражения на сцене.

Еще чудесно звучал голос Надежды Андреевны, ни на йоту не потускневший, несмотря на возраст и нагрузку, которую певица несла все годы службы в родном театре. По-прежнему чеканны, отшлифованны, жили большой динамической сценической жизнью образы, созданные певицей в гениальных операх Мусоргского и Бородина, Чайковского и Римского-Корсакова, Бизе и Верди. Но наиболее требовательный, беспощадный судья — сама Обухова; в расцвете сил в 1943 году она покинула сцену и посвятила себя исключительно концертной деятельности, продолжавшейся почти до самой ее кончины.

Вся жизнь, отданная Н. А. Обуховой пению, может быть прослежена по ее вдохновенной работе над многочисленными музыкальными образами. С краткого описания основных черт исполнительского стиля певицы мы и начнем повествование о неразрывно связанных с нею страницах русского вокального искусства.

ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ

«Каждый художник имеет свою излюбленную тему в искусстве. Именно ей отдает он силы и вдохновение, именно она звучит в его творчестве особенно ярко и неповторимо». Слова эти (из статьи «Дорогие сердцу образы») Надежда Андреевна обращала к творчеству особенно любимого ею Н. А. Римского-Корсакова (статья писалась в связи с пятидесятилетием со дня смерти композитора), но их, безусловно, следует понимать шире. Продолжим цитату:

«Есть эта тема и в музыке Римского-Корсакова — чудесного, проникновенного певца русской природы, русского народного быта. В его произведениях прекрасно воплощен национальный русский характер во всей его самобытности — чистый и сильный, суровый и любящий, мужественный и трогательный.

Большинство опер Римского-Корсакова посвящено русской тематике — сказочной, былинной или исторической. Гениальный композитор *всегда наполняет образы своих героев дыханием жизни, делает их мысли и дела близкими современному слушателю.*

С детства я люблю русскую природу, русскую деревню, мне дороги черты русских людей. Поэтому мне особенно близки и понятны произведения Римского-Корсакова. Созданные им поэтические образы глубоко волнуют меня, помогают разобраться в жизненных ощущениях и облагораживают душу.

Я счастлива, что за годы работы в Большом театре мне пришлось петь во многих операх Римского-Корсакова. Уже в свои первые сезоны я спела Любаву в „Садко“, Любашу в „Царской невесте“, Кащеевну в „Кащее бессмертном“, Весну в „Снегурочке“. Позже я пела Ганну в „Майской ночи“. Партии эти составили

основу моего оперного репертуара, я пела их много лет. Они были мне по душе своей широкой напевностью, близкой к характеру подлинных русских песен. *Покоряла и их человечность — качество, всегда дорогое для артиста»* (курсив наш.— ***Г. П.***).

Вот, думается, исходные положения, на которых надежно покоятся, как на нерушимом народно-песенном фундаменте, эстетические воззрения Н. А. Обуховой. Создавая любимые образы, она руководствовалась их человечностью, реалистической сущностью, раскрывая в них — через их музыкальное содержание — «дыхание жизни», сосредоточивая внимание на мыслях и поступках своих героев, делая их близкими современному слушателю.

Вспомним лучшие партии, воплощенные на сцене Обуховой: трагические Любаша («Царская невеста»), Марфа («Хованщина») и Любовь («Мазепа»), тоскующая верная жена Садко Любава, сказочные Весна и Кащеевна, полная страсти Кончаковна, коварная обольстительница Марина Мнишек... В обрисовке каждой из них, столь несхожих, даже полярных в своей устремленности, но живущих на оперной сцене волнующе и полнокровно благодаря проникновенному раскрытию их образов через гениальную музыку, Обухова была беспощадно требовательна к себе. Она решительно избегала мешающих пению лишних жестов, отвлекающих зрителя от главного в «вокальном действии». Ей чужды были котурны ложного классицизма. Глубоко продуманная естественность жизненного поведения героинь Обуховой проистекала из полного слияния артистки с воплощаемым образом. Способность вживания в создаваемые на сцене характеры была воспитана в ней еще в консерваторские годы. Она понимала, что музыку непременно надо научиться слушать не только в нотной строчке, в оркестре, а в самой себе. Впитывать в себя главные темы, определяющие и становление рисуемого композитором образа, и его развитие,— такова основная задача. Научившись этому, певица погружалась в музыкальное звучание целиком, безраздельно отдаваясь потоку мелодий, гармоний, оркестровому раскрытию малейших душевных движений героини, окружающих ее персонажей. Обухова за роялем досконально изучала все музыкальные перипетии образа, стараясь воображением дорисовывать возможные варианты сце-

нических положений, предполагаемых режиссером мизансцен.

Чтобы определить ведущую черту в вокально-сценическом исполнении Обуховой, надо прежде всего вспомнить, с какой буквально потрясающей сердца слушателей простотой, взволнованностью, естественностью пела и играла артистка. Ей всегда претила поза, желание выпячивать свою роль на первый план, представление, демонстрация жизни на сцене. Пение как логическое продолжение, как эмоциональная пульсация человеческой речи, а не как концертная вставка — этому руководящему принципу всегда была верна Надежда Андреевна.

Исключительное внимание, бережное отношение артистки к слову — в операх (в арии или речитативе, в ансамблевых репликах), в песнях и камерно-романсовом репертуаре — было залогом максимальной выразительности, художественной достоверности образа. Путь певицы к постижению роли — во всей ее вокально-сценической сложности — начинался с тщательного изучения клавира. Карандашные пометки, в изобилии встречающиеся в клавирах «Хованщины» или «Царской невесты», да и в ряде других, помогают раскрыть побудительные причины того или иного толкования роли. Обухова рассказывала, что, прежде чем спеть, даже начерно, ту или иную фразу, много и долго вынашивала ее своим внутренним слухом. Когда убеждалась, что интонации фразы сливались мысленно не только со словом, но и с рисуемым воображением образом, вполголоса напевала мелодию, снова придирчиво и требовательно сверяя, полностью ли синхронны, вполне ли совпадают эти интонации с характером звучания голоса, какие динамические оттенки следует подчеркнуть.

О характере своей работы, раскрытии как бы второго плана образа, его живых человеческих качеств Надежда Андреевна позже писала:

«Подолгу сидя у рояля с клавиром, вдумывалась в каждое слово, фразу, ища верную смысловую интонацию, впевалась в каждую ноту, добиваясь ее естественного звучания... С самого начала я не ограничивалась изучением только музыкального материала. Мне хотелось найти эмоциональную окраску каждого момента сценической жизни Любаши, исходя из понимания образа в целом».

Певица отмечала удивительное знание Римским-Корсаковым возможностей человеческого голоса. «Он строит вокальные партии в своих операх очень удобно, не затрудняя певца излишне высокой тесситурой (за исключением партии Шемаханской царицы, где это внутренне оправдано),— писала она.— Вокальный рисунок всегда полностью соответствует смысловым задачам. Это дает возможность исполнителю не думать о трудностях партии и все внимание сосредоточить на выразительном пении, на создании *вокального* образа. Разумеется, оперы Римского-Корсакова требуют хорошей певческой школы, отличного владения звуком, а главное, широкой, свободной кантилены.

Изучение партий в операх Римского-Корсакова, исполнение их на оперной сцене — превосходная школа мастерства. Успех в этом сложном деле будет сопутствовать певцу только в том случае, если он подчинит все средства выразительности единой задаче — созданию цельного, яркого, правдивого музыкально-сценического образа».

Итак, создание вокального образа, не раздробленного на мелкие, несущественные детали; выполнение смысловой задачи средствами музыкальной выразительности; наличие хорошей певческой школы, не отвлекающей мыслью о технических трудностях, необходимости их преодоления от решения главной задачи — создания вокального образа. Наконец, широкая, свободная кантилена. К этому стремилась Обухова, этого достигла в высочайшей степени, именно эти черты и составили исполнительский облик певицы, определили стиль ее исполнительства, его душевность, цельность, человечность.

РАБОТА НАД ОБРАЗОМ

Сила сценических образов русских женщин из опер Римского-Корсакова, Мусоргского, Чайковского — Любаши, Любавы, Марфы, Полины, Любови, так же как и образов полярной направленности — Кончаковны и Кащеевны, созданных Обуховой,— в том, что они прежде всего вокальны, изначально музыкальны и в то же время предельно драматичны, хотя драматизм каждой из них глубоко индивидуален, не стандартен в своем выражении.

Артисткой достигнута та степень высоты в искусстве перевоплощения, которая по преимуществу в русском оперном театре обрела социальную остроту и силу реалистического обобщения.

Надежда Андреевна говорила, что наиболее любимых ролей у нее три: Любаша, Кармен и Марфа. Но, независимо от этого субъективного ощущения и оценки, назовем еще ряд ролей, в которых Обухова была особенно хороша и любима сотнями тысяч ее слушателей. Это, прежде всего, Любава («Садко») и Любовь («Мазепа»); это первая из порученных ей Большим театром ролей — Полина («Пиковая дама»), это и Весна («Снегурочка»), и Кончаковна («Князь Игорь»), и Кащеевна («Кащей бессмертный»), и Марина Мнишек («Борис Годунов»); это, наконец, Амнерис («Аида») и Далила («Самсон и Далила»).

Любаша, Любава и Марфа — образы ярко национальные. Им присуще проявление большой силы и ясности, цельности типично русских характеров, всепоглощающее чувство любви, высокий драматизм, достигающий трагических вершин («Царская невеста»), накала страстей («Хованщина»), эпического звучания («Садко»).

Полина, Любовь и Весна — образы, по своему эмоциональному содержанию не уступающие названным выше, но более локальные, в чем-то контрастирующие им, но также глубокие и чистые по национальной сущности.

Образы Марины, Кончаковны и Кащеевны объединяет напряжение страсти, по-разному направленной: властолюбие, эгоизм любви, ненависть, переходящая в неистовую любовную страсть.

Кардинальную по своему значению группу составляют классические роли западноевропейской оперной драматургии: Кармен, Амнерис и Далила.

Отдельного упоминания и краткого описания заслуживают, разумеется, и роли, более редко, эпизодично исполнявшиеся Обуховой, но тем не менее примечательные по трактовке: Фрикка в «Валькирии» и «Золоте Рейна», Ганна в «Майской ночи», Ткачиха в «Сказке о царе Салтане», Ангел в «Демоне», Клариче в «Любви к трем апельсинам» и еще несколько партий.

«Моя Любаша»

Уже в первые месяцы своей работы в Большом театре Надежда Андреевна спела партию Любаши в «Царской невесте», во многом определившую ее дальнейший оперно-сценический путь.

В театральной хронике одной из газет от 19 ноября 1916 года читаем под рубрикой «Большой театр»: «Вчера шла в первый раз по возобновлении опера „Царская невеста". В первый раз выступила г-жа Обухова, которая как с вокальной, так и со стороны сценической была очень хорошей исполнительницей роли Любаши...» Дирижировал Эмиль Купер. Партнерами в этом спектакле у Надежды Андреевны были: А. В. Нежданова (Марфа), Л. Ф. Савранский (Грязной), Ф. Ф. Эрнст (Бомелий), В. Р. Петров (Собакин), М. С. Куржиямский (Лыков), С. Н. Трезвинский (Малюта Скуратов). Режиссировал спектакль П. С. Оленин. Из фотографий Обуховой в роли Любаши, сделанных в то время, в память врезается снимок: лицо без улыбки, взгляд сосредоточен, глубок, исполнен затаенной скорби.

«В образе Любаши... я вижу... глубоко и страстно любящую женщину, поруганную и оскорбленную в сво-

их лучших чувствах, решившуюся на преступление лишь в минуту крайнего аффекта»,— так определила Обухова свое отношение к любимому образу, выяснив для самой себя задачу, разрешенную столь убедительно и увлекательно вокально-сценическими средствами.

Опера «Царская невеста» — произведение поры зрелого творчества Римского-Корсакова, замечательное сочностью и мощью выведенных в ней характеров, их типично русскими чертами, а также мастерски построенной драматической ситуацией.

Личная драма в опере — на первом плане. Однако в ходе развития личной драмы все более явственно проступает социальный фон. В опере в высокохудожественной форме показаны беззащитность и бесправие русской женщины XVI века. Тем нагляднее, обнаженней выступают эти черты, чем сильнее и энергичней обрисованы характер и чувства женщины. Эта коллизия придает трагедийную окраску произведению. Развитие, утверждение и совершенствование образа Любаши, созданного Н. А. Обуховой, протекало в продолжение десятилетий, вплоть до магнитофонной записи весной 1949 года (певице было шестьдесят три года, случай уникальный!).

Любаша — сложный, но цельный при всех присущих ему противоречиях образ—образ женщины, наделенный чрезвычайно сильным волевым характером, с неукротимой жаждой счастья, сознанием своего права на большую, истинную любовь. Любаша — воплощение искренней, всепоглощающей страсти. Другая сторона образа раскрывает трагическую беспомощность русской женщины, исторически принужденной смотреть на любовь как на запретную мечту. Тяжкая доля женщины — жены, тем более бесправной полюбовницы, ее подневольность вызывает яростный протест, бурную реакцию героини.

Отравление Любашей Марфы оправдать нельзя, но понять глубинные причины, побуждающие Любашу загубить соперницу, сначала лишив ее молодой красы,— можно. Объяснить, показать эти причины зрителю-слушателю и призвана актриса, воплощающая образ Любаши. Немногим из актрис это удавалось в такой степени, как Обуховой.

Малюта Скуратов еще до прихода своей «крестницы» Любаши так характеризует и описывает ее: «Поет

как птичка, брови — колесом, глаза как искры и коса до пяток. Мы из Каширы увезли ее...» Такой и появляется Любаша — Обухова: тихая, статная и гордая в своем одиночестве. В глазах — вопрос: давно уж чувствует, что былая страсть Григория Грязного остыла, а поделиться горьким чувством — отчаянием — не с кем. И вот раскрывается вся душа девичья в песне, звучащей как вырвавшийся наконец крик оскорбленной женской души. «Снаряжай скорей, матушка родимая...» Эта песня — скорбная повесть о несбыточной мечте взаимной любви. Обухова рассказывает в ней сдержанно и проникновенно о всей глубине чувств, напряженности переживаний своей героини. Не демонстрирует их, не обнажает исстрадавшуюся душу, а утверждает просто и трепетно право Любаши на настоящее взаимное человеческое чувство. Экспозиция образа продумана артисткой до мельчайших деталей.

Интересно проследить, как певица в этой песне искусно, органичным и естественным чередованием тембров своего столь богатого обертонами голоса оттеняет свет и тени в душевном состоянии Любаши. Оркестр молчит. Голос возникает из тишины. Он льется ровно, как будто даже безучастно, с эпической широтой. Это пока песня о доле какой-то неизвестной девушки. Спокойно, глубоко звучит голос рассказчицы. Но, подойдя к словам «от сердечного друга отказалася», Обухова — Любаша, словно очнувшись, обращается уже не к слушателям, а к самой себе. И начинается страстная, горестная исповедь. Для выражения нахлынувших чувств обычная форма народного причета развита, расширена. Каждый звук словно рожден нестерпимой сердечной болью, которую молча перенести невозможно, немыслимо... После оркестровых тактов, между двумя строфами песни (необходимо дать вздохнуть певице, утвердить в тональности, подчеркнуть безысходность тоски), Обухова, не усиливая звучания голоса, насыщает его чувством отчаяния, доходящего до предела. Без единого движения, только еще строже сдвинув брови и как бы глубже глядя в себя, Обухова навзрыд плачет — без слезинки, произнося заветные слова: «На красу ль мою девичью любуется». Никаких вольностей, никаких отступлений — певица остро следует авторским указаниям и благодаря этому достигает высокой степени художественной правды. Слушателей потрясает скорбная

красота мелодии, бесслезный сердечный вопль. Обухова не допускает никакой «самоцельной игры», но с огромной реалистической силой вскрывает трагическое содержание песни чисто музыкальными средствами. А отсюда — навсегда врезающаяся в память мощь душевного напряжения героини, раскрытая актрисой через песню.

От этой незабываемой песни идет восходящая линия партии, которая постепенно приводит слушателя к пониманию причин, стимулирующих, приближающих преступление Любаши. Любовное исступление, подлинный душевный аффект приводит отчаявшуюся девушку, заступившуюся за свою поруганную честь и любовь, к немцу-лекарю. Это он, коварный и хитрый прелюбодей, тише воды, ниже травы стелющийся перед сильными и знатными,— настоящий отравитель и убийца Марфы. В дальнейшей эволюции образа есть три кульминации, определяющие и выражающие сложные чувства Любаши. Каждая из них подготовлена драматическим нарастанием музыкального образа.

В финале первого акта Любаша, уже знающая причину охлаждения Григория, услышавшая о сопернице, делает последнее усилие удержать любимого. Страстной мольбой звучат ее пламенные речи. Любаша, пересиливая себя, смиряя гордость, обращается к Грязному, напоминает ему о былом. Но не здесь еще первая вершина в развитии образа; даже заклинание «Все для тебя», трижды повторяемое с возрастающим напряжением, Обухова делает не центром сцены, а как бы подступом к главному.

Минутный спад душевного возбуждения, невольные слезы, стенания: «А ты меня покинешь!»— и только после этого первая кульминация в становлении образа: «Не погуби души моей, Григорий!..» Тихо поет-говорит эти слова Обухова, чуть усиливая голос на заветном имени. Все в нем, в этом имени: любовь, короткое счастливое прошлое, тревожное настоящее, безотрадное будущее... И в этом коротком, как крик, возгласе ярко выражено и объяснено, раскрыто душевное состояние Любаши, близкое к смятению.

Далее следует решающий и выясняющий многое в образе Любаши эпизод из второго акта. Обухова силой своего искусства заставляет поверить в правду, истинность переживаемого девушкой серьезного потрясения.

Достаточно вспомнить переломный момент: Любаша, принимавшая за соперницу Дуняшу, на мгновение словно успокаивается. Но вдруг замечает в окне светлое видение — Марфу,— и три прерывистые, как не доведенное до конца дыхание, фразы открывают глубину ее переживания. Любаша невольно любуется красою Марфы, и ненависть к ни в чем не повинной девушке внезапно охватывает все ее существо. «Этой — не разлюбит! Зато и я ее не пощажу!» Надо было слышать, как произносила артистка эту роковую фразу, как неузнаваемо преображалось ее за минуту до этого прекрасное лицо! Она не скандировала, не акцентировала слова, а пела, но самый звук ее голоса как бы наливался ненавистью, становился яростным.

Любаша приняла решение: не о смерти разлучницы думала она. Цель ее — лишить красы, иссушить соперницу, «чтоб глаза потускли, чтобы сбежал с лица румянец алый, чтоб волосок по волоску повыпал...» В груди кипит ненависть к не ведающей ни о чем Марфе, а голос сдерживает злые интонации. Только раз (и это подсказано композитором) чувство как бы переходит через край: Обухова — Любаша, объясняя Бомелию, какого зелья она требует от отравителя, размеренно произносит: «И высохла вся наливная грудь». Эта последняя фраза, неожиданно даже для самой Любаши вырвавшись из глубины сердца, потрясает тем сильнее, что подготовка к ней была замаскирована напряженной сдержанностью.

Жесткому чеканному говорку речитатива — обращения к ненавистному Бомелию—Обухова противопоставляет мягкую, любовную кантилену в арии, полной укора Григорию. Это он вынудил ее мстить Марфе, это он — губитель ее молодости. Но к нему нет ненависти: в голосе певицы — нескрываемая нежность. Проста Любаша, а чувства ее сложны и противоречивы.

С огромным эмоциональным подъемом проводила Обухова заключительную часть всей этой психологически заостренной сцены. Подготовленная предшествующим развитием действия короткая реплика: «Тащи меня в свою конýру, немец!» — произносилась певицей с великой силой презрения. Дорогой ценой купила Любаша лишение красы соперницы. И всю силу ненависти, злобы на своих обидчиков она вложила в эту фразу. Такова вторая кульминация в развитии образа.

Третья же — в самом конце оперы — предопределяет развязку, ускоряет трагический финал. «Разведайся со мною!» — восклицает Любаша, присутствующая при саморазоблачении Григория Грязного. Обухова впервые показывает свою героиню в состоянии аффекта. Но и здесь артистка не теряла чувства меры, передавая в глубоко реалистическом воплощении переживания своей героини в полном соответствии с музыкальной трактовкой.

Последний рассказ свой о том, как она подменила зелье, данное Бомелием Грязному, Любаша — Обухова ведет не исступленно, даже негромко, словно хочет поведать затаенные мысли только ему, своему лиходею,— окружающие в этот момент не существуют для нее. Обухова верно поняла сложную задачу, поставленную композитором перед артисткой, воплощающей образ Любаши. Ведь вся партия ее — песенна, поражает пластичностью, рельефностью мелодий. И даже здесь, перед неминуемой смертью, пение Любаши не теряет одухотворенной силы. Только короче становится дыхание мелодии. Обухова не говорит, не декламирует, а с удивительной силой изливает раздирающие ее душу скорбь, гнев, неудовлетворенность. И когда видит заносимый над нею нож Грязного, не страхом обуянная, а полная гордым чувством осуществленной мести, она вызывающе бросает обидчику: «Ну что ж, убей скорей!» Гордость рождает бесстрашие. Любаша знает свою горькую участь и сознательно убыстряет ход событий: лучше смерть, чем жизнь без любви. Смерть — избавление, так встречает Любаша нож Грязного. Со вздохом облегчения, благодарно, даже просветленно пела Обухова свое предсмертное «спасибо!» И, умирая, с нежностью повторяла ту же музыкальную фразу: «Прямо в сердце!..»

Затаив дыхание, слушал зал эту сцену. Все было правдиво в пении и игре Обуховой — они неразрывны, как бы взаимно обусловлены. Без малейшего нажима, тем более форсировки голоса, без аффектации, с глубокой любовью к воплощаемому образу, с удивительным чувством художественной меры пела Любашу Обухова. Именно Любашу, а не «партию Любаши», так же как в игре не роль Любаши исполняла, а целиком перевоплощалась в трагический образ несчастной девушки.

Через много лет, весной 1949 года, в упоминавшейся уже записи на магнитофон Надежда Андреевна

вновь воссоздала любимый образ с огромной, покоряющей силой.

Слушатель, лишенный зрительных впечатлений, воспринимая историю трагической жизни Любаши, невольно восторгается способностью певицы к лепке одного из ведущих образов оперы средствами исключительно вокального искусства.

На протяжении десятков лет Обухова неуклонно продолжала работу над совершенствованием партии Любаши, над углублением и насыщением ее новыми оттенками, над раскрытием мельчайших, но важных деталей вокальной линии образа.

Интересно проследить после данного небольшого разбора работы артистки над ролью Любаши, основанного на собственных наблюдениях, впечатлениях, как сама певица рассказывала об отдельных ее этапах, об эволюции образа, о поисках наибольшей художественной достоверности его воплощения. Ведь работа эта была, напоминаю, одной из первых, однако во многом определившей дальнейший ее артистический путь и методы в достижении искомого вокально-сценического идеала. Цитировать воспоминания артистки буду по ее статье «Моя Любаша» («Музыкальная жизнь», 1961, № 5).

Назвав статью «Моя Любаша», Обухова точно определила свое отношение к образу, вкладывая в слово «моя» и нежность и скорбную ноту: ведь Любаша изображена поэтом Меем и композитором Римским-Корсаковым всем чужой, более того — чуждой. Глубина ее переживаний как бы отталкивала от нее мелких в своем себялюбии окружающих людей.

«Много раз я слушала „Царскую невесту“ в Большом театре и каждый раз уходила со спектакля потрясенная. Меня захватывала проникновенная музыка, насыщенная интонациями русской народной песни — то широкой, спокойной, то задорной, удалой. Трогали меня и сюжет оперы, судьба ее героев.

С большим волнением я узнала, что мне, молодой певице, только что поступившей в театр, поручена сложная в вокальном и сценическом отношении партия Любаши. Постановка оперы была осуществлена несколько месяцев назад, и меня фактически „вводили“ в готовый спектакль. Раньше Любашу пела опытная артистка О. Р. Павлова».

Остановлюсь на мгновение, чтобы сказать: в словах Обуховой чувствуется и личная скромность и уважение к труду коллеги. Она не критикует трактовку Павловой партии Любаши, ограничиваясь односложным эпитетом «опытная».

Мне довелось слышать Павлову в роли Любаши. Это было грамотное, вполне профессиональное исполнение хорошей певицей *роли* Любаши. Пела Павлова хорошо поставленным голосом, играла в меру дарования, однако, видимо, увлечена трагедией Любаши не была. Все в обычных оперных нормах и даже штампах. Об этом Обухова не пишет, но дальнейшее «вживание» в образ, проникновенное исполнение получило как бы внешний толчок «от противного». Обуховой стало ясно, что формальное «выпевание» партии, следование только тексту противоречит самому замыслу композитора.

«Партия Любаши, — пишет далее Обухова, — одна из наиболее колоритных и правдивых в опере Римского-Корсакова. Убедительно раскрыта в ней черта, типическая для русской женщины, способность глубоко и самоотверженно любить».

Вот и найден ключ к верному раскрытию образа: любовь самоотверженная, всепоглощающая...

«По глубине переживаний, яркости музыкальной характеристики Любаша, несомненно, — одна из самых замечательных женских образов мировой оперной литературы», — национальная гордость явственно звучит в этих строках певицы.

«Внимательно изучая образ Любаши, ее взаимоотношения с другими персонажами оперы, анализируя характеристику, данную ей композитором, я пришла к выводу, что нельзя видеть в ней злодейку, преступницу. К сожалению, в оперном театре чаще всего встречается именно такое решение этой роли, находящееся в резком противоречии с ее истинным сценическим и музыкальным содержанием. Мне ближе была иная Любаша — беззаветно любящая, оскорбленная. Доведенная обстоятельствами до предела отчаяния, она уже не способна в своем душевном смятении разбираться в средствах борьбы. К этой трактовке образа Любаши я и стремилась, начиная работу над новой партией».

Здесь, говоря иносказательно, найденным ранее ключом сделан решительный поворот — двери открыты, об-

раз начинает свою сценическую жизнь. Обухова ступень за ступенью прослеживает этапы своей подготовки к овладению ролью.

«Я стала разучивать ее с концертмейстером Большого театра С. И. Мамонтовым, хорошим, опытным музыкантом, помогавшим мне своими конкретными дружескими замечаниями».

Снова отмечаю доброжелательный тон по отношению к людям, с которыми певицу сталкивала жизнь, — и в театре, и вне его.

«Но, помимо этих занятий, я очень много работала дома одна. Подолгу сидела у рояля с клавиром и вдумывалась в каждое слово, стараясь найти точную смысловую интонацию, впеваясь в каждую ноту, добиваясь естественного и верного звучания.

У меня до сих пор хранится клавир „Царской невесты", по которому я готовила партию Любаши. В бесчисленных пометках на полях, между нотными линейками виден весь процесс моей работы над ролью. С самого же начала я не ограничилась изучением музыкального материала. Мне хотелось психологически оправдать каждый момент сценической жизни Любаши. И пометки на клавире составляют как бы „второй план" ее образа, раскрывают в ней живые человеческие качества. Так, в сцене после ухода гостей в первом действии, когда Любаша остается наедине с Грязным, ей нужно объяснить свое присутствие в горнице. На вопрос Грязного „Зачем ты?" — она отвечает: „Я спросить тебя хотела, пойдешь ли ты к заутрене?" Для того чтобы воспроизвести психологическое состояние Любаши, которую неожиданный вопрос застает врасплох, я должна была показать и ее растерянность (пометка „не знает, что сказать"), и быстро принятое решение („нашла!"), правильно передать эмоциональную окраску ответа („с волнением, беспокойством"). Такой „анализ" всей роли позволил мне ясно представить линию поведения моей героини».

Обухова находит правдивые и простые слова, раскрывая «лабораторию» одной из первых своих работ в театре.

«...Редкие слова поощрения [режиссера П. С. Оленина] свидетельствовали о том, что, несмотря на неопытность, мне все же удается реализовать на сцене кое-что из задуманного», — очень хорошо сказано — «кое-что»,

ибо первоначальные замыслы превосходили возможности действительно неопытной артистки.

«Вскоре репетиции были перенесены на сцену, и я смогла полностью почувствовать атмосферу спектакля, в котором мне предстояло жить жизнью его трагической героини Любаши», — вот и найдено главное звено, не слово, а действие определяющее — «жить жизнью», а не представлять, изображать, стараться походить и т. д. «Жить жизнью» — увы, как немногим из артистов это удается и в драматическом театре, а уж в оперном — и того реже. Обухова же вела роль так, что зритель верил в подлинность ее Любаши. Вот почему она с полным основанием могла говорить «моя Любаша».

«Декорации и костюмы были созданы по эскизам К. А. Коровина, — вспоминает далее Обухова. — Я должна была войти в слаженный ансамбль мастеров московской оперной сцены», — снова подчеркиваю искреннее уважение Надежды Андреевны к искусству старших товарищей.

«С тех пор прошло много лет, — продолжает певица, — но я и теперь с волнением вспоминаю вечер своего дебюта. Помню, как стояла за кулисами в ожидании первого выхода, вижу себя в роли Любаши». Это свойство — видеть, да и слышать себя, при всей увлеченности ролью и искренности переживаний, то есть быть подконтрольной сознанию, навсегда сохранила Обухова. Самокритическое чутье почти никогда не «подводило» певицу, и это было драгоценным качеством ее таланта.

«Мой костюм в первом акте был очень удачен. Белый шелковый сарафан, шитая золотом алая безрукавка, зеленый кокошник с жемчугом — в таком наряде появлялась Любаша перед гостями Грязного.

Из-за кулис я внимательно следила за ходом действия. Пирушка в разгаре. Лишь один Грязной не принимает участия в общем веселье. По просьбе гостей он небрежно велит позвать Любашу. В оркестре звучит грустная мелодия. В отношении Грязного к Любаше, в музыке, сопровождающей ее выход, как бы дается намек на ту драму, которая началась до открытия занавеса.

Мне хотелось с первого появления Любаши показать, что она целиком занята своими безрадостными думами, что ей мало дела до разгульных гостей Грязного. Отво-

рив дверь, Любаша медленными шагами выходит на авансцену, ищет глазами Грязного; встретив его неласковый, суровый взгляд, опускает глаза и с достоинством отвешивает поясной поклон гостям. Все в том же подавленном настроении она садится на скамью лицом к публике и, положив руки на колени, готовится петь свою протяжную, заунывную песню.

Вслед за коротким оркестровым вступлением к песне дирижер кладет палочку на пульт, оркестр замолкает, и наступает полная тишина. Тут я словно оказывалась наедине со зрительным залом. Надо было собрать все свое внимание, чтобы не потеряться в такой обстановке. Во мне еще не успевало улечься волнение после первого выхода на сцену, голос еще не был распетым, беспокоила мысль, что меня не поддерживает оркестр. Так я волновалась перед песней в течение многих спектаклей. Но, спев начальные фразы, обычно овладевала собой. Очень помогало мне то, что я все время чувствовала себя в образе Любаши, жила ее заботами и тревогами. А ведь характер этой песни как нельзя более соответствовал ее настроению».

Фиксация всего пережитого молодой актрисой в процессе ее первого сценического воплощения роли Любаши была осуществлена много лет спустя, после того как Обухова покинула сцену. Но заметьте, с какой точностью, пунктуальностью прослеживает она все мгновения своего сценического поведения. Значит, не только память играет здесь роль, но и негаснущий, невзирая на время, образ, постоянно живущий в сердце. Одна память удержать столько деталей в своем сознании не может.

«Мне было легко петь так, будто сама Любаша изливала в песне свое безутешное горе, свою безысходную тоску. Последним словам: „Пусть старик войдет, смотрит да дивуется, на красу ль мою девичью любуется"— я старалась придать особую выразительность, заканчивала их приглушенным рыданием и долго оставалась сидеть как бы в оцепенении. Потом снова искала глазами Грязного, который упорно меня не замечал».

Леонид Филиппович Савранский, партнер Обуховой в спектакле, рассказывал, как трудно ему было «не замечать» горестную песню, всю скорбную фигуру Любаши — Обуховой. Он, искренно восхищаясь созданным артисткой образом, называл ее искусство «высоким».

Таким оно и было, а если присоединить удивительно подходившую к облику Любаши красоту Обуховой, ее открытый, чистый лоб, «шею лебединую», брови собо-линые, взгляд ясный и зоркий, слова Савранского становятся особенно понятными.

Надежда Андреевна останавливает внимание и на такой немаловажной подробности:

«В сцене пирушки необходимо было наметить также отношение Любаши к Бомелию, который всячески пытался к ней приблизиться, преследовал ее пристальным взглядом. Любаша брезгливо отворачивалась от него. К этому ненавистному ей человеку она в дальнейшем будет вынуждена обратиться за помощью».

Артистка шла верным путем. Безошибочность его подсказывалась не чутьем только, но и четким расчетом. Не знает еще Любаша, какую роль в ее жизни сыграет бесчестный лекарь, однако интуиция не сбрасывается со счетов. Бомелий изначально противен девушке, он — скользкий, лицемерный, фальшивый. Таким его очень хорошо изображал Ф. Ф. Эрнст. И Любаша инстинктивно отворачивается от него, тем более «брезгливо», что замечает, какое впечатление ее краса производит на немца.

«Вторая половина первого акта особенно важна для раскрытия характера моей героини. Начиная с разговора Грязного и Бомелия, убеждающего Любашу в справедливости ее подозрений, каждая произнесенная фраза наносит ей новый удар. Она понимает, что Грязной окончательно разлюбил ее.

Передать нарастающее драматическое напряжение, правдиво показать бурную смену эмоциональных состояний — от униженной мольбы до злой иронии — такова большая и ответственная задача, стоящая перед исполнительницей партии Любаши. Для меня эта задача осложнялась еще и тем, что я стремилась донести до слушателя именно тот образ, о котором говорила выше. Только он казался мне верным и точным, подтвержденным драматургическим и музыкальным материалом».

О единстве, слиянии, синтезе драматургического и музыкального материала в поисках правды образа заботится Обухова, — разумеется, не в одной только роли Любаши. Но очень важно подчеркнуть, что с самого начала своего оперно-сценического пути артистка четко

осознавала главную жизненную линию и следовала ей всегда, и не только в опере, а и в камерном репертуаре. Умело и вдохновенно драматизируя образы — в песне ли, в романсе, в опере, — Обухова искусно сочетала масштабность в искомых чертах образа с истинной камерностью в отделке мельчайших деталей, без которых роль теряла бы и в диапазоне чувств, и в шлифовке отдельных элементов ее.

«Узнав о любви Грязного к Марфе, я выходила подавленная, разбитая, опустив безвольно руки. Робко обращалась к Грязному с ласковым вопросом. Услышав в ответ „Отстань!", я, оскорбленная, начинала упрекать его, во мне загорался гнев, обида. Я бросалась на скамью и судорожно рыдала».

Обратим внимание на определения «безвольно», «робко» — невольно поражаешься достигаемому артисткой в дальнейшем развертывании действия эффекту волевого решения, смелости, даже дерзости поступков. Но в том и заключалось искусство перевоплощения. В Любаше были в зародыше все эти элементы. Но доминированию одних над другими содействовали внешние обстоятельства, столь несправедливые к девушке. Показать весь комплекс противоречивых чувств и стремилась Обухова.

«В красивом, выразительном дуэте с Грязным Любаша поет об утраченной любви. Композитор нашел чудесные мелодии, воплотившие ее душевную тревогу.

Я кидалась к Грязному со слезами, ловила его руки, обнимала колени, умоляла не покидать меня. Все мое отчаяние изливалось во взволнованном ариозо, которое я пела почти шепотом».

Этот шепот я слышу и сейчас — забыть его невозможно. В притихшем зрительном зале, казалось, слышно было биение тысячи сердец. Ведь шепот-то был пением, но пением сердца, а голос, сдерживаемый, прерываемый рыданием, почти шелестел...

«...Потом, совсем обессиленная, падала к ногам Грязного. Не прислушавшись к моим мольбам, он уходил. Я бежала за ним с криком, пытаясь его задержать, и, как вкопанная, останавливалась перед захлопнувшейся дверью.

Музыка, звучащая в оркестре, подчеркивает драматизм этого момента. Любаша обезумела от ревности, обиды, горя. Она выбегает на авансцену со словами:

„Ох, отыщу же я твою колдунью и от тебя ее отворожу". Потом, схватив в своей светелке платок, накидывает его и бежит на улицу».

Все так и было на сцене, как описывала Обухова. Но кроме внешних движений она раскрывала — голосом, мимикой — такую гамму переживаний, мгновенно переключаясь из одного состояния в другое, подчас полярное, что зритель переставал ощущать сцену, условность театра. Он верил в подлинность чувств, включался в трагические события — не действиями, конечно, но участвуя в создании атмосферы трагических перипетий самой жизни Любаши, которую нельзя было не любить, не жалеть, которой невозможно было не сострадать.

«Мне казалось, что тот внешний рисунок роли, который возник у меня в итоге серьезной работы — самостоятельной и с режиссером, помогал наиболее полно раскрыть внутреннее состояние Любаши. Я хотела уйти от обычных оперных штампов, создать на основе яркого и волнующего музыкального образа живой человеческий характер».

Это и определило удачу молодой артистки. Талант актрисы и певицы помог ей так самозабвенно переключиться в исторически отдаленную эпоху, что перевоплощение принималось безоговорочно.

«С такой же тщательностью работала я над вторым и четвертым действиями оперы (в третьем акте Любаша не участвует).

Та остродраматическая линия, которая начинается в первом действии, находит свое непосредственное продолжение в сценах второго. Здесь выходу Любаши сопутствует интермеццо, построенное на теме песни из первого акта. Цель достигнута — Любаша у дома своей соперницы. Гнетущая тоска сменяется жгучим любопытством — на кого же Грязной променял ее, красавицу Любашу.

Заглянув в окно, Любаша принимает за Марфу ее подругу и немного успокаивается. Но, посмотрев еще раз, убеждается в своей ошибке. Она видит, как хороша Марфа, и ей становится ясно, что Грязной не так-то легко разлюбит эту девушку.

Именно тут начинается осуществление плана, о котором в первом действии Любаша говорит лишь намеком. В трактовке этого эпизода надо показать, что она

не мстит Грязному, не мстит незнакомой ей Марфе, а борется за свою любовь».

Приводя эти слова Обуховой, во многом совпадающие с тем, как воспринимался зрителем рассматриваемый эпизод, преследую одну цель: показать скрупулезность поистине исследовательской работы, проделывавшейся артисткой, прежде чем приступить к сценическому воплощению роли.

«Далее следует роковая сцена с Бомелием. Царский лекарь требует немалой платы за услугу, и Любаша после долгих колебаний соглашается заплатить за зелье своей честью.

Обе сцены с Бомелием, как и вся партия Любаши, построены на широких песенных мелодиях, убедительно рисующих ее душевный облик. Исполнительница должна подчинить этот богатейший материал единому замыслу», — вот и найдено главное в поступках героини, основное в ее поведении. Не мельчить образ, не дробить его изображением деталей, а исходить из широких песенных пластов, на них строить показ цельной натуры Любаши. Единство замысла — не в оправдании того, что делает Любаша, а в глубинном постижении причин неотвратимости ее гибели. Любаша — не столько злодейка, сколько жертва злодейства, ее окружающего, приводящего ее в конце концов к роковой развязке.

Обухова продолжает: «Любаша принимает условия Бомелия. Но на мгновение в ней побеждает гордость. Она говорит: „Прощай, коли не хочешь; я найду другого — посговорчивей". Тогда Бомелий грозится обо всем рассказать Грязному, и Любаша вынуждена уступить».

«Вынуждена уступить» — найдена свежая, очень убедительная краска, которой вписываются новые черты в характер героини. И снова на помощь приходит музыка — за душу берущая своей прекрасной, ключевой чистотой, прозрачностью, какой-то доверительной интонацией.

«Оставшись одна, она [Любаша] поет ариозо, в котором снова раскрывается ее исстрадавшаяся душа. Это проникновенное лирическое отступление дает возможность исполнительнице еще раз подчеркнуть, что Любаша — только несчастная жертва обстоятельств. Мысль о преступлении ее ужасает („Вот до чего я дожила, Григорий!"), в ней нет злобы к Грязному. Она

по-прежнему любит его большой и страстной любовью, она уверена, что никто не сможет его так любить. Ариозо, написанное в виде законченного номера, приобретает большое значение в свете такой характеристики Любаши».

Артистка сама с собой рассуждает, советуется, спорит. Ей необходимо найти истинное в Любаше, отбросив все наносное, случайное: «Очень важна заключительная фраза, обращенная к Марфе: „Ты на меня, красавица, не сетуй!“ В ней Любаша как бы вновь ищет себе оправдания. С глубокой болью произносит она слово „позор“ — ценой позора куплена помощь Бомелия. Ненависти, презрения исполнен ее возглас: „Тащи меня в свою конуру, немец!..“».

Легко впасть в преувеличение в этой трагической сцене, но Обуховой удается избежать этого. Первопричина падения Любаши — поруганная страсть, преданная Грязным любовь к нему. И в довершение — собственный позор. Она произносит это режущее, секущее слово «с глубокой болью». Не кричит, не причитает — распевно произносит, найдя точное определение своему состоянию.

«И наконец, четвертое действие. Умирает Марфа, отравленная зельем, которое поднес ей Грязной вместо приворотного. У Любаши хватает решимости рассказать всю правду. Она не хочет, чтобы гнев Грязного пал на Бомелия, и предлагает „разведаться“ прежде всего с нею».

Не жалость к Бомелию руководит ее признанием. Любаша презирает гнусного негодяя. Но ею владеет жажда справедливости. И артистка стремится показать это не только словами, а всем своим поведением.

Обухова уточняет свою задачу: «Она [Любаша] бросает Грязному горький упрек:

Ведь знаешь сам: ты загубил мне душу,
Ни слез моих, ни просьб не пожалел.

Смерть не страшна Любаше. Нож Грязного избавит ее от страданий, которые на нее обрушились.

В четвертом действии партия Любаши написана в форме речитатива, требующего от исполнительницы большой выразительности. Я много работала над тем, чтобы каждое слово звучало правдиво, точно и ясно доносило смысл происходящего на сцене. Здесь также

надо было избежать красок, которые характеризовали бы Любашу отрицательно (к ним часто обращались другие исполнительницы этой партии)».

Впервые мы встречаем упрек, адресованный артисткам, по мнению Обуховой, неверно трактующим роль Любаши. Действительно, некоторые исполнительницы упрощают сложный и противоречивый характер героини оперы Римского-Корсакова. Надежда Андреевна решительно протестует против этого, осуждает примитив в подобном раскрытии образа Любаши.

Сама же она пытливо ищет, неустанно работает над каждым тактом оперы, в финале ее находя искомое: «Последние слова: „Спасибо... прямо в сердце..." — я произносила с облегчением, просветленно. Смерть была для Любаши спасением, жизнь не сулила ей ничего радостного».

Любовь сильнее смерти. Отсюда — просветленность интонации: не поражение принесла смерть, а победу. Правда даже в смертный час приносит облегчение.

Сложный образ своей героини Обухова складывала нелегко и долго. Вот как она сама говорит об этом творческом процессе в конце статьи:

«В „Царской невесте" я впервые выступила в 1916 году и пела Любашу более двадцати лет. За это время опера несколько раз возобновлялась на сцене Большого театра и его филиала, шла в разных постановках.

Образ моей Любаши, сохранявший в целом первоначальный рисунок, обогащался новыми деталями, отдельные фразы получали более глубокое и точное звучание.

Большая работа, проделанная в период создания этого образа, была залогом того, что с годами он не потускнел, не померк. Каждый спектакль „Царской невесты" заставлял меня заново переживать судьбу моей героини — страстной, мятущейся, истерзанной горем Любаши».

Удивительно точные слова находит артистка, вспоминая рождение и становление одной из первых своих значительных работ над ролью. «Истерзанная горем» — лучше, полнее по образному определению трагической судьбы Любаши не скажешь. Это главное в ее характере, в музыкальном решении, драматическом построении образа.

Обращение к статье Надежды Андреевны «Моя Любаша», ее цитирование и комментирование, думается, оправданно. Интересные личные воспоминания артистки дополняют попытку разобраться в процессе ее творчества со стороны, из зрительного зала и даже, после наслаждения ее искусством, с клавиром или с партитурой в руках.

Любаша Обуховой, хоть и ранняя ее работа, но работа программная, дающая ключ к пониманию, к верному подходу, к оценке прочтения и сценического воссоздания ею целой галереи образов — самых различных по жанру и характеру. Любаша Обуховой — это глубокое обобщение женского характера старой Руси, но и больше того — это артистическое прозрение в человеческий характер вообще.

Руководство в этом сложном процессе материалом, предлагаемым композитором и драматургом, способность к самостоятельной оценке его и критическое освещение (разумеется, с помощью дирижера, режиссера, художника) — признак не только театральной культуры, а культуры в целом, в широком ее понимании. Этой культурой и отличалась Надежда Андреевна Обухова.

Любава. Весна. Кащеевна. Ганна. Ткачиха

Снова — об «излюбленной теме в искусстве». Надежда Андреевна не раз возвращалась к этому тезису, ставшему генеральным в ее «жизни в искусстве».

Закономерно, думается, будет объединение в одном разделе описания и анализа работ певицы над пятью (помимо Любаши) ролями в операх столь близкого ее сердцу Н. А. Римского-Корсакова. Не только хронологически, а и по иным признакам группирую создание Обуховой перечисленных ролей. И, естественно, останавливаюсь прежде всего на партии Любавы из «Садко» — с этой ролью связаны одни из первых исканий артистки в оперном репертуаре. Приведу ее слова из статьи «Дорогие сердцу образы»:

«Любаву в „Садко“ мне пришлось петь еще в годы учения в Московской консерватории. На одном из последних курсов по классу сценического мастерства были назначены „оперные отрывки“. Мне досталось участвовать в сцене из второй картины оперы „Садко“.

Фактически речь шла об инсценировании одной арии Любавы с речитативом („Всю ночь ждала его я понапрасну"). Это было мое первое „сценическое" выступление — до этого я выступала только в концертах. Трудно восстановить в памяти подробности подготовки этого отрывка и самое выступление — прошло более сорока лет... Помнится только, что жизненная драматичность этой сцены, мудрая простота вокального рисунка очень помогали мне, тогда молодой и неопытной исполнительнице. Целая человеческая судьба раскрывается в арии, которая с тех пор стала одной из любимых вещей моего репертуара».

Прерываю цитирование, чтобы дополнить воспоминания Надежды Андреевны одним вполне заслуживающим доверия свидетельством, принадлежащим современнику и товарищу Обуховой по сцене Большого театра — великолепному тенору Михаилу Стефановичу Куржиямскому.

Горячий энтузиаст и один из активнейших зачинателей музыкального радиовещания, проводивший первые концерты в эфире, Куржиямский наряду с А. В. Неждановой, Е. К. Катульской, Е. А. Степановой пригласил к микрофону и Обухову. Среди других арий, романсов, песен, вспоминал Михаил Стефанович, Надежда Андреевна особенно охотно обращалась в радиопередачах к арии Любавы. И сам я это помню очень отчетливо, ибо в радиоконцертах, проводимых мною, Надежда Андреевна несколько раз пела арию Любавы. Затем состоялась одна из первых трансляций «Садко» из Большого театра, как тогда водилось, с моими комментариями. Много раз приходилось беседовать с исполнителями ролей в опере перед трансляцией, устанавливать наиболее «радиофоничные» мизансцены. Проводил всю подготовительную работу Куржиямский, а Надежда Андреевна была среди самых внимательных его слушательниц, старалась выполнить все его и мои указания. И в широкой кантилене наилучших результатов удалось добиться именно Обуховой.

«Позднее, когда меня ввели в спектакль „Садко" на сцене Большого театра (впервые я пела эту партию весной 1916 года), многое в образе я поняла глубже и точнее. И это естественно. В спектакле передо мной стояла задача создать цельный образ любящей русской женщины. Ария во второй картине и следующая за

ней сцена с Садко, волнующая сцена прощания из четвертой картины и „причитаний" последней картины были для меня не простыми эпизодами, а этапами жизни моей героини, поэтично и музыкально-выразительно рассказанными композитором». Как всегда, цитируя отрывки из автобиографических записей или статей Обуховой, хочу остановить внимание на особенно важных, на мой взгляд, словах певицы: «...многое в образе я поняла глубже и точнее». Неоднократно наблюдаемое в театре воплощение артисткой роли Любавы наглядно удостоверяло: образ становился менее статичным, эпическое начало в нем все явственней пронизывалось драматизмом. Ведущим чувством, определяющим и сценическое поведение героини оперы, у Обуховой была верная, преданная, готовая на самопожертвование любовь. Не жгучая страсть, как у Любаши или позднее в образах Марфы, Кармен, а любовь всепоглощающая, в которой было и чисто женское стремление к мужу, и что-то от большого материнского сердца — как к большому дитяти.

Однажды, вспоминая о начале работы над образом, Надежда Андреевна показала мне программу Большого театра от 18 апреля 1917 года. Среди действующих лиц значилась Н. А. Обухова, исполняющая партию Любавы Буслаевны. Садко в том спектакле пел А. П. Боначич, Нежату — К. Е. Антарова, Волхову — А. И. Добровольская. Дирижировал спектаклем В. И. Сук.

Я хорошо помню этих исполнителей, особенно Конкордию Евгеньевну Антарову, чье красивое контральто в партии Нежаты напоминало тембр виолончели. Но у прекрасной артистки наблюдалось то, в чем никогда Обухову нельзя было упрекнуть: любование звуком, как бы «выставление его напоказ». А у Надежды Андреевны даже в этот первый ее сезон главенствовало чувство меры. Все подчинялось образу и потому было гармоничным: и пение, и величавые движения, и чисто русская красота артистки. Они не просто сопутствовали музыке, а естественно вытекали из нее, были рождены ею. Дирижировавший спектаклем В. И. Сук, мудрый, высокоталантливый художник, непримиримо относившийся ко всяким отклонениям от партитуры, указаний автора, был особенно доволен исполнением Обуховой партии Любавы. Как-то в беседе, уже в конце 20-х го-

дов, Вячеслав Иванович со свойственным его говору чешским акцентом, с мягким юмором, отличавшим его речь, вспоминал, что Боначич пел горячо, Доброволь-ская — холодновато, а Обухова — правильно, как задумал композитор. В слово «правильно» Вячеслав Иванович вкладывал особый смысл. Надежда Андреевна вся была — Любава, какой ее задумал Римский-Корсаков, какой толковал и тонкий знаток его гениальной музыки Сук.

Над образом «неудачливой жены» новгородского гусляра Обухова работала почти одновременно с завершением сценического образа Любаши в «Царской невесте».

Статная, стройная, румяная, белолицая — такова русская красавица, жена Садко, Любава Буслаевна в изображении Обуховой. Некоторые исполнительницы этой роли проявляют тенденцию к иному раскрытию характера Любавы: они неправильно, своевольно акцентируют в ее характере слезливость, превращая Любаву в вечно жалующуюся, причитающую страдалицу. Иначе и несравненно более правильно поступала Надежда Андреевна. Она трактовала Любаву согласно былинному образу, замыслу автора и исходя из вокального содержания партии. Она создавала запоминающийся образ горячо любящей русской женщины, всеми помыслами своими устремленной к счастью, уверенной в победе любимого ею Садко над противостоящими ему силами — природой и людьми.

Из трех сцен, в которых участвует Любава Буслаевна, только в одной она — центральное лицо. В этой-то сцене наиболее полно и раскрывает артистка образ Любавы во всей его величавой красе. Любава — под стать богатырю-мореплавателю, патриоту новгородскому, открывателю новых морских путей. Любава — гордая, независимая русская женщина.

Не противопоставляя, а сближая в былинно-эпическом плане образы Садко и Любавы, Римский-Корсаков в музыкально-драматургической форме показывает возвращение гусляра-путешественника к родным местам, к любимой жене.

Обухова сумела создать с самого начала картины образ одинаково сильной и в скорби и в радости, стойкой и терпеливой, подлинно русской женщины, которая в конце концов победит и в сердце Садко затмит и вы-

теснит романтическую мечту, фантастическое видение дочери морского царя Волховы.

Любава Буслаевна Обуховой — это не покорная, пассивная, всепрощающая Сольвейг, до глубокой старости терпеливо дожидающаяся своего беспутного, вечно довольного собой Пера Гюнта. Любава гневно ропщет, а не жалостливо сетует. В голосе ее, помимо слез, осуждение мужа за то, что он так легко покидает ее, свою ладу. Вместе с тем Обухова оттеняет не только любовную тоску Любавы, но и удивление ее, наивную гордость подвигами мужа. Любава проводит долгие бессонные ночи в трудном, страстном ожидании возвращения мужа.

Центральным местом становится замечательная фраза, в которой — согласно с нарастанием бурного чувства — мелодия поднимается словно по ступеням и живописно рисует облик мужа-героя в представлении тоскующей жены:

Несется мыслью он, что белый кречет,
В чужи края, за синие моря.
О подвигах больших, о славе богатырской
Все думает он думу, повсюду речь ведет одну.

Идеализация любимого? — Не совсем так. Правильно почувствовав кульминацию взволнованного монолога Любавы в этом именно эпизоде, Обухова не ограничивает показ Любавы образом покинутой жены, жалующейся на свою незавидную судьбу. Мощный протест, и в горе — подъем всех душевных сил, а не опущенные плечи, безвольные руки — такова в этой бесподобной сцене Любава Буслаевна у Обуховой. Избрав исходной точкой именно эту, в музыке коренящуюся трактовку тоскующей Любавы, Обухова делала естественным, более того, единственно возможным согласно музыкально-драматургической характеристике переход к приподнято-радостному чувству, к ликованию при встрече ее с Садко.

Славя своего Садко, Любава находит для него такие эпитеты, которые потом, когда он будет уже победителем в борьбе с морской стихией, повторит весь народ. Пока же, полная предчувствий того, чему только еще суждено совершиться, Любава поет о Садко, что он

На улице светит зарею,
Ко двору приходит тучею,
Ударяет в ворота он бурею,

До крыльца идет словно сильный дождь,
В терему своем покажется
Громом-молнией сверкучею...

Восторженно, в каком-то озарении исполняла эти строфы Обухова, как бы лучами своей любви одаривая весь мир. Эти народно-былинные сравнения, этот дифирамбический тон и склад, гениально воплощенные в музыке композитора, давали артистке искомый ключ к раскрытию образа Любавы как душевно сильного, твердого.

Замечательные черты многокрасочного характера жены Садко проявляются и в обращении ее к обиженному, униженному новгородскими купцами мужу со словами не только утешения, но и вливающими в него бодрость, веру в свои силы.

Острый ум, наблюдательность, значительность по-народному сочной речи — таковы черты, которыми Обухова согласно намерениям композитора наделяла образ Любавы в этом обращении.

И далее, прислушиваясь к словам Садко, очарованного видением и вещим пророчеством Волховы, как бы разговаривающего с самим собой, Любава смело осуждает его «речь безумную, слова глупые».

Когда она постигает, на что решился Садко, сердце Любавы, верное, самоотверженное сердце русской женщины выдерживает и это испытание. Жизнь и счастье любимого ей дороже, чем собственная доля. Со страстной мольбой обращалась Обухова — Любава к Садко, заклинала его:

Коли я тебе опостылела,
Коли в чем тебе провинилася,
Закопай меня во сыру землю,
Не губи лишь ты своей головушки!

Певица проводила всю эту по существу экспансивную сцену без излишних движений, без жестикуляций: ведь драма происходит в сердце, в сознании Любавы. Артистка, как это ей всегда было свойственно, насыщала звуки своего неповторимого по тембру голоса изумительными, из глубины сердца идущими интонациями. Она так передавала рыдание голосом, пением, что невозможно было равнодушно внимать ее горю, столь искренне изливавшейся тоске.

В то же время Любава Обуховой — женщина с сильной волей. В финале сцены она представала словно

осунувшейся, похудевшей, но выросшей духовно, окрепшей в постигшем ее горе. Только об одном все ее мысли-мечты:

Помоги мне, боже-господи,
Сохрани его буйну голову!

Тихо, а затем с нарастающей звучностью и сосредоточенностью страстной мольбы звенел голос Обуховой. Артистка мастерски передавала непоколебимую веру своей героини в счастливый жребий любимого.

В четвертой картине появлению Любавы предшествует большая массовая сцена. Садко побеждает новгородских купцов-богатеев — выигрывает заклад, снаряжает в путь-дорогу дальнюю бусы-корабли, выслушивает заморских гостей, вдохновенно рассказывающих о своих странах, поющих им поэтическую хвалу. Казалось бы, в этом пестром и неугомонном движении растворится, потеряется жалоба одинокой, обездоленной женщины. Но композитор гениально подготавливает и обосновывает появление Любавы. Садко, прощаясь с народом новгородским, об одном просит старшин с воеводою, которым он вернул выигранные им лавки с товарами: беречь его молодую жену, «вдову сирую». Вот тут-то причитание Любавы, трепетно-страстное, бурное, словно стремительный, клокочущий поток, прорывающий все преграды, на несколько минут приковывает к себе внимание. Обухова закономерно наделяет в этой сцене Любаву чертами драматическими: жена Садко страшится того неизвестного, что сулит ему чужая сторонушка, «горем вся посеяна, слезами поливана». Поистине с трагической силой звучит у Обуховой заклинание Любавы:

Расступися ты, мать сыра земля!
Вдову сирую, ты сокрой меня!

Дикция певицы, как и всегда, — безупречная, глубоко осмысленная, но в этой сцене она особенно важна. Ни одно «омузыкаленное» слово не пропадает, не надо напрягать слух, чтоб все спетое-сказанное стало понятно, а вместе с тем драматически оправдано.

Действие продолжается, зазвучала и уже могуче разлилась, как бы расширяя сценические просторы, песня «Высота» — «Широко раздолье по всей земле...» Постепенно светлеет взор покинутой жены, в нем снова гордость и негаснущая надежда. Любава выпрямляет-

ся: не сломила, не согнула ее даже буря житейская. Так шаг за шагом утверждала Обухова в этом удивительно правдивом образе, созданном Римским-Корсаковым, непоколебимую веру в конечную победу, в торжество света, правды и счастья человеческого.

Поэтому столь естествен в финале оперы переход от традиционного причитания Любавы к страстному призыву:

> Ой вы, малые пташки певчие,
> Отыщите вы братца родимого,
> Моего ли Садко-соловьюшку!

Голос певицы звучит робкой надеждой, еще скорбен напев, но нет в нем отчаяния. Долгожданного любимого мужа Любава Буслаевна встречает эпическим восклицанием. Она по-русски скромно-приветлива. Радость ее — глубокая, сердечная, любовь как бы изнутри освещает и согревает ее, характер, ритм, движения подсказаны музыкой: они плавны, пластичны. Дуэт Садко и Любавы — это гармоническое слияние удали молодецкой и терпеливой, стойкой женской любви.

Искусство певицы сказалось в умении сочетать начала эпическое и трагическое, лирическое и драматическое, нигде не выходя за рамки гармонии, всегда оставаясь на глубоко национальной почве. Любава Обуховой — это прежде всего живая русская женщина времен Великого Новгорода, не некий символ, не «театральный персонаж», а правдиво чувствующий человек — жена, подруга и верная спутница Садко.

Партия Любавы, особенно ее ария, на всю жизнь осталась в числе наиболее любимых и часто исполняемых певицей.

* *
*

В первые же сезоны своей работы в Большом театре Надежда Андреевна наряду с глубоко реалистичными партиями Любаши и Любавы создала волшебный, словно сотканный из воздушных, зыбких нитей образ Весны в «Снегурочке» Римского-Корсакова. Пленительная по красоте и изяществу музыка любимого композитора буквально покорила певицу, и она с превеликой охотой взялась за преодоление немалых сложностей, связанных с ролью. Трудности были и чисто вокальные (большой диапазон, многочисленные речитати-

вы), и сценические (статика, почти философская сосредоточенность в противостоянии танцевальным движениям птиц, девической грации и непосредственности дочери — Снегурочки).

«...В работе над партией Весны в „Снегурочке"... мои искания, опиравшиеся на музыкальную драматургию Римского-Корсакова, привели к счастливому, на мой взгляд, результату. Партия Весны-Красны, несмотря на всю свою сказочность, поистине человечна. Весна вдохнула горячее чувство любви в холодное доселе сердце Снегурочки. И опять мне как исполнительнице очень помогала цельность образа, его внутреннее музыкальное развитие».

Цельность образа, внутреннее музыкальное развитие, человечность Весны, при всей ее сказочности, — вот на что опиралась артистка в начале своего оперного пути, да и в дальнейшем его продолжении.

Сложной представлялась задача воплотить на сцене реально, жизненно-полнокровно и убедительно сказочно-обобщенный образ Весны. Исходя из чудесной музыкальной мелодико-гармонической и искуснейшей оркестровой характеристики композитора, Обухова превосходно разрешила эту задачу. В трактовке певицы красавица Весна — олицетворение русской природы, очаровательной в своей неприхотливой скромности, щедрой в нежности, ласковой ко всему живому. Таково уже ее первое появление — женственно величавой, в венке из цветов, с роскошным букетом в руках, с цветами, рассыпанными по всему длинному сияюще-светлому наряду, словно солнцем пронизанному. И улыбка Весны — солнечно теплая, радушная, исполненная любви и заботы о пробуждающейся от зимней стужи природе. Обухова была обаятельно проста в своем диалоге с птицами, зябнущими от холода и вьюги. Она признается в своей вине: Весна в неволе у Мороза из-за их дочери, Снегурочки, а седой Мороз тешит свой нрав и не по времени суровой стужей сковывает землю.

При всей величественности, свойственной Весне — Обуховой, она мило и затейливо вызывала птиц на игры и пляски и сама в разгаре веселья звонко вела первый голос в хороводной песне.

Не символ, не мифологическое существо представляла Обухова. Сама жизнь, казалось, била ключом в этой Весне-женщине. И верилось в ее любовь к «угрю-

мой стране», ждущей от Весны оживления, воскрешения от зимнего сна.

Обухова трогательно-тепло пела речитатив и арию Весны. В обращении к Снегурочке певица оттеняла материнскую заботливость и любовь. В арии Весна представала мудрой и доброй матерью всей земли, источником человеческого счастья. Обухова горячо, задушевно и задумчиво пела дивную, неторопливую мелодию — зерно арии и речитативное обращение — признание самой себе:

Но все же я люблю полуночные страны.
Будить от сна мне любо могучую природу...

Тембр голоса Надежды Андреевны был несказанно богат: одну и ту же музыкальную фразу певица наделяла множеством красок и оттенков. Например, в сцене одаривания Снегурочки волшебным венком, в котором сокрыты любовные силы, поразительному разнообразию вариационного развития соответствует и многообразное тембровое освещение певицей короткой, лаконичной, но такой выразительной вокальной фразы: «Изволь, дитя, готова я тебя любовью одарить». Чутко прислушиваясь к оркестровому звучанию, искусно расцвечивающему всего пять нот, которые многократно повторяются почти без изменения, Обухова наделяла эту «колышущуюся» фразу особой значительностью, достигала разнообразием ее «окраски» особой динамики. Сила заклинания, волшебства звучала отнюдь не мистически. Певица оттеняла реальное материнское чувство.

Следующая за «заговором венка» сцена обращения Весны к Снегурочке, идущая в ансамбле с хором цветов, открывала все новые и новые грани образа. Начальную фразу — «Зорь весенних цвет душистый» — Обухова пела тихо и нежно, постепенно расширяя звук, и уже слова «белый ландыш, ландыш чистый» она произносила хотя и так же негромко, но полнозвучно. Прелесть такого приема, когда его значение сосредоточивалось не в силе звука, а в особой, без всякого нажима выразительности, действовала безотказно. Все внимание слушателей было направлено на материнскую ласковость Весны к Снегурочке.

Обухова с чуть лукавой улыбкой наклонялась к смущенной, не ведающей еще любви Снегурочке и про-

износила: «Хмель ланиты нарумянит и головку закружит». Казалось, что происходило таинство приобщения лесной дикарки к земным радостям. Повтор этих слов звучал все тише, таинственней, как бы замирая, колдовски предрекая будущее.

Все ярче разгоралась заря, и Обухова — Весна предостерегала дочь: «Таи любовь от глаз Ярилы-Солнца...» Предельно выразительно чеканя каждый слог, на одной ноте пела (не говорила, а пела) она, опускаясь в озеро: «Прощай, дитя, и матери советов не забудь».

Обухова — Весна была по-русски сказочна, то есть реальна даже в вымысле народном, ибо воплощала вековечную мечту народа о доброй и благожелательной к человеку природе. Такова Весна в музыке Римского-Корсакова, такой она была и в исполнении певицы.

* *
*

Известный след в биографии артистки оставила работа над другими партиями в операх Римского-Корсакова: Ганны («Майская ночь»), Ткачихи («Сказка о царе Салтане») и особенно Кащеевны («Кащей бессмертный»). Интересно сопоставить эти столь разные по жанру роли в трактовке Обуховой: сугубо лирическая Ганна, острохарактерная Ткачиха и психологически сложная многоплановая Кащеевна. Партии эти (за исключением Кащеевны) в исполнении Надежды Андреевны редко появлялись на афишах Большого театра. Но каждая из них внесла нечто новое в ее исполнительский почерк, обогатила и общую, в такой яркой степени присущую ей театрально-сценическую культуру.

Как уже отмечено, весома по значению, интересна и в вокальном и в сценическом отношении была работа над Кащеевной.

«Осенняя сказочка», музыкально-драматургически сжатая до предела, с искусно развернутым и многокрасочно расцвеченным сюжетом, с ясной политической заостренностью, с «намеками» — для умных понятными, а от тупых и глупых затемненными фантастической оболочкой, — опера «Кащей бессмертный» сразу полюбилась Надежде Андреевне. Она рассказывала, что предложенная ей, совсем еще неопытной артистке, в первый сезон пребывания на сцене Боль-

шого театра роль Кащеевны захватила воображение, а музыкальное ее решение композитором восхитило и пленило. Сложность воплощения роли была ясна с самого начала, но она не останавливала, а заряжала неуемной энергией в ее преодолении. Работоспособность молодой певицы была исключительной.

Обухова проигрывала клавир много раз, поражалась искусству, с каким композитор (он же создатель либретто) в музыке, необычайно сильной и новой по звучанию, концентрировал главную идею — страстную жажду освободить людей от мертвящих цепей Кащеева царства.

Образцов, которым можно было бы следовать в работе над партией Кащеевны, Обухова не знала, да их и не было в ту пору. Помогали ей замечательный знаток оперной сцены, режиссер В. А. Лосский и талантливый музыкант, дирижер Э. А. Купер, о котором не раз с благодарностью вспоминала Надежда Андреевна.

Немногим из певиц по плечу труднейшая и в вокальном, и в сценическом отношении роль верной, надежной хранительницы смерти Кащея — его дочери Кащеевны. Надежду Андреевну можно смело, с полным основанием назвать одной из наиболее совершенных исполнительниц этой роли.

Спектакль готовился экстренно и предназначался для постановки в бенефис хора. Думается, артистами хора при выборе именно этой оперы для своего бенефиса руководило не только сознание значительности хоровой партии, но и общая направленность, революционная тенденция одного из любимых детищ гениального композитора.

В московской Русской частной опере «Кащей бессмертный» шел еще при жизни композитора, в предгрозовое время начала XX столетия, в 1902 году. На «казенной» сцене «Кащей» давался впервые. Премьера состоялась 25 января 1917 года.

Состав артистов в бенефисном спектакле был экстраординарным. Царевну Ненаглядную Красу пела А. В. Нежданова, Ивана-королевича — находившийся в расцвете дарования С. И. Мигай, Бурю-богатыря — В. В. Осипов, Кащея бессмертного — великолепный характерный тенор В. Р. Пикок. В таком антураже лестно и ответственно было выступать Обуховой, ведь признание к ней только-только пришло.

Успех спектакля превзошел все ожидания. Пишущему эти строки посчастливилось быть на спектакле, почувствовать не одну лишь праздничность его, но и ту напряженную предреволюционную атмосферу (на галерее было много студентов, рабочих), которая разрядилась всего через три недели в Февральской революции. Овации исполнителям носили явно демонстративный характер, несколько умеряемый покуда безмолвным присутствием в театре полицейских и жандармских чинов, возглавляемых полковником Модлем, жестоким усмирителем студенческих волнений и рабочих стачек.

Газетные рецензии, появившиеся на следующее утро, единодушно выделяли наряду с несравненной Неждановой молодую, но, как отмечалось, с каждой новой ролью утверждавшую свою быстро растущую славу Обухову. Овации публики, похвалы рецензентов были обращены и к дирижеру Э. А. Куперу, режиссеру В. А. Лосскому, декорациям академика К. А. Коровина, искусству балетмейстера А. А. Горского.

Одно перечисление в газетах широко известных имен показывало парадный, «бенефисный» характер спектакля, подчеркивало его значительность в репертуаре театра. Кое-кому вспомнились и славные традиции пусть единичных, но многозначительных постановок оперы в 1905 году в Петербурге силами учащихся консерватории под управлением А. К. Глазунова, затем в 1907 и 1908 годах в Москве. Обухова блестяще справилась и с чрезвычайно трудной вокальной партией, и с сложностями сценического претворения необычного по фантастике, сказочно-аллегорического образа. Кащеевна — существо отнюдь не односложное. До поры до времени воплощение зла, она противостоит Кащею хотя бы тем. что не бесчувственна, не одержима ненавистью к людям. Ее пробуждение к любви, к состраданию, ее трагический конец приближают сказку к жизни.

Три момента выделяла Обухова в интерпретации вокального образа Кащеевны. Первый и основополагающий — сказочное могущество ее злых чар. Необыкновенно эффектен был самый выход Кащеевны. Обухова изображала деву-воительницу, гордую и не по своей воле нелюдимую, тяготящуюся одиночеством, мрачно-прекрасную, обвораживающую витязей — претендентов

на ее любовь — чарами своей красоты. Лейтмотив Кащеевны, ее речитативы полны таинственности и вместе с тем зловещи.

Обухова достигала полной мощи в нарастании звучности голоса, начиная с обращения к цветам (приготовление волшебного напитка) и постепенно приходя к подлинному взрыву затаенной страсти (песнь о мече). Свободный, светло звучащий у Обуховой, не так уж часто встречающийся в меццо-сопрановых партиях *соль-диез* второй октавы на словах «Мой меч!», завершающий арию, служил естественным, логическим акцентом, звуковой кульминацией в экспозиции образа. Этот высокий звук, словно пронзивший небо, у Обуховой был красив и пластичен. Кащеевна в ее изображении не отталкивала, а заинтриговывала своей пылкой воинственностью, сумрачным, но словно магнитом притягивающим великолепием...

Молодая артистка с большим сценическим обаянием пела свою партию в дуэте с Иваном-королевичем, наделяя героиню в этой сцене необыкновенной, чисто сказочной силой, трепетной женственностью.

Кащеевна, сама того не ведая, — на пороге новых, никогда еще ею не испытанных чувств. Вся интонационная ткань, весь сложный, изобилующий хроматизмами мелодический узор партии Кащеевны служит созданию волшебного, колдовского образа. Но не исчадие ада, не ведьма, а скорее отвергнутый людьми демон в женском обличье — такой артистка представляла свою героиню.

С идеальной точностью интонировала Н. А. Обухова труднейшие, в ту пору необычные мелодические ходы своей партии. И, как всегда, при исполнении безупречная певческая техника играла служебную, а не самодовлеющую роль. Зритель поддавался, подобно Ивану-королевичу, обаянию Кащеевны, как бы предугадывая дальнейший процесс развития новых для нее, человеческих чувств.

Готовя расправу над очарованным юношей — отважным Иваном-королевичем, опутанным волшебными сетями, Кащеевна — Обухова трижды поднимает меч, чтобы насмерть поразить дерзкого, и трижды в недоумении опускает его, не понимая, какая необъяснимая сила останавливает ее руку, всегда привычно и безжалостно наносящую точный удар.

Обухова даже на заре своей вокально-сценической деятельности не сгущала красок в изображении чувств и в сказке также сохраняла реалистическую манеру игры. Когда Кащеевна, потерпевшая поражение в психологическом единоборстве с витязем (пленившим ее сердце не только мужественной красотой, но и беспредельной отвагой, стойкостью), бросает презрительную реплику отцу: «До смерти мне твоей какое дело!», — ее лейтмотив звучит в устах Обуховой подчеркнуто холодно, равнодушно. И этот холод разительно контрастирует с горестным полувопросом, обращенным недоумевающей Кащеевной в последний миг к самой себе: «Зачем неведомое чувство закралось в душу мне глубоко?!»

Голос певицы в заключительном ансамбле — поразительном по мастерству голосоведения миниатюрном квартете — наполняется особенной скорбью, человеческим теплом. Подобно тающей от любви и солнца Снегурочке, Кащеевна растворяется в чувстве, томящем ее сердце, превращаясь в плакучую иву. Обухова, точно следуя замыслу Римского-Корсакова, снимает с Кащеевны ее волшебные чары — и вдруг открывается лик простой, растерянной, страдающей девушки. Задушевно, тоскливо, с щемящей сердце болью поет Обухова прощальные слова: «Любить я буду вечно, и вечно плакать буду я...»

Силой вокального мастерства Надежда Андреевна сумела вдохнуть живую душу в сказочный, волшебный образ. С самого начала оперы артистка показывала, что Кащеевна не безраздельно принадлежит темному, бесчеловечному царству Кащея бессмертного, а, освобожденная от злых чар, тянется к миру человеческому, к миру больших чувств.

Арию Кащеевны Обухова включила в свой концертный репертуар и часто исполняла ее по радио и на концертной эстраде.

* *
*

Буквально несколько слов скажу о работе Надежды Андреевны над партиями Ганны и Ткачихи.

Партия Ганны в «Майской ночи», лишенная сильных драматических сцен, но наполненная глубоко на-

родными песенными интонациями, была по душе Надежде Андреевне, хотя развернуться ее темпераменту было негде. Если в первом действии, в дуэте с Левко, певица создавала образ своевольной, умеющей настоять на своем украинской красавицы, то в дальнейшем на разнообразном и богатом фоне сочных комических, бытовых и фантастических сцен (игры русалок, видение Панночки-утопленницы) роль Ганны, эпизодичная и не выигрышная для исполнительницы, не давала ей возможности сделать что-то значительное. Тем не менее Обухова со всей добросовестностью довела работу над ролью до конца и выступила в новой постановке оперы Римского-Корсакова Большим театром в 1925 году. В позднейших же спектаклях она не стремилась участвовать, хотя время от времени все же включалась в них.

То же было и с ролью Ткачихи, «середней сестры» избранницы царя Салтана. Острохарактерная роль, с прибаутками, побасенками, но без столь милой сердцу певицы кантилены, она не могла быть близкой творческой индивидуальности артистки. Как известно, роль ограничивалась немногими сценами, и, пожалуй, наиболее «выигрышным» для характеристики будущей Ткачихи было участие в дуэте со старшей сестрой — в прологе. Обухова с подкупающей простотой и забавной серьезностью пела:

Я в воскресный день куделюшку купила...
Резвой ножкою подкинула кудельку...
В понедельничек я баньку истопила,
А во вторник в баньку париться ходила...

Запомнилась милая гримаска, с которой «средняя сестра» пренебрежительно бросала младшей:

Дурой как не помыкать?
Не самим же хлопотать!

А с какой шутливо-серьезной важностью Обухова отзывалась на реплику старшей сестры, в хвастовстве и самолюбовании вошедшей в раж: «Близко к нам не подходи ты!» Наконец, все более воодушевляясь, словно веря в свою будущую звезду, пела:

Кабы я была царица,
То на весь бы мир одна
Наткала я полотна.

В заключающих пролог тактах смех завистливых сестер и Бабарихи звучал у Обуховой едва ли не зловеще: ведь царю пошлют подложную грамоту, что царица родила

Не мышонка, не лягушку,
А неведому зверушку...

Участвуя далее главным образом в ансамблях, Обухова сохраняла спесивый и льстивый образ Ткачихи во всей его сказочной цельности. Поднося ковер, якобы сотканный ее руками, она притворно приговаривала:

Ах, голубушка сестрица,
Богом данная царица!..
А труда в нем!.. да я рада
Для царицы и сынка
И зачахнуть у станка...

Как всегда, за какую бы роль ни бралась Обухова, она наделяла ее чертами сочными, правдивыми, жанрово точными. Такой осталась в памяти и Ткачиха, при всей эпизодичности ее в сценической жизни актрисы.

Марфа

Как живой встает передо мной созданный Обуховой образ раскольницы Марфы из оперы Мусоргского «Хованщина».

Готовясь во второй половине 20-х годов к трансляции оперы из Большого театра, делая к ней комментарии и выбирая музыкальные примеры, я ходил почти на все сценические репетиции. Поэтому имел возможность наблюдать весь ход работы артистки над тщательной, скрупулезной лепкой образа. Много я видел исполнительниц этой весьма сложной партии — и до Обуховой, и после нее, и не только в Большом театре, а и в ряде других, но более глубокого проникновения в замысел композитора, более совершенного воплощения могучей страстности, доходящей до исступленности, встречать не приходилось. Казалось, самой природой Обухова была предназначена для исполнения роли Марфы: строгая красота, властность во взоре, пластичность движений. Бывшая княгиня Сицкая, своевольная и своенравная, в пострижении, в «посестрии» Марфа, бросила мирскую суету, пришла к раскольникам, фанатически страшащимся новшеств юного Петра. На-

дежда Андреевна в автобиографических записях отмечала:

«Марфа — образ сложный, полный глубоких внутренних противоречий. В моем представлении это экстатическая, религиозная фанатичка, раскольница, староверка, обрекшая себя на добровольное сожжение во имя старой веры; и в то же время это молодая и страстная женщина, обуреваемая чувством любви. В своей трактовке образа я стремилась передать большую внутреннюю силу Марфы, предпочитающей заживо сгореть вместе со своим неверным возлюбленным, чем добровольно уступить его сопернице...»

В этих словах певица точно определила поставленную перед собой задачу художественного воплощения одного из драгоценнейших оперных образов.

В исторической народной музыкальной драме М. П. Мусоргского «Хованщина» с необычайной по силе музыкальной выразительностью показана судьба заговора отживающих реакционных сил допетровской Руси против прогрессивных начинаний молодого Петра I и поддерживавших его русских передовых деятелей конца XVII века. В борьбе против нового объединились все силы, представлявшие реакционную, цепко держащуюся за «исконные правила жизни» Русь — старую, отживавшую, но не хотевшую сдаться без смертельного боя. Сплотились с ожесточением вожди раскольников-староверов, использующих в своих целях религиозные чувства отсталой части народа, старое боярство, желавшее сохранить за собой былые неограниченные права, и люди, тесно связанные своим положением и привилегиями со старым порядком, вроде князя Голицына, «временщика», возлюбленного царевны Софьи.

В гениальной музыке Мусоргского нашли воплощение глубокие мысли о судьбе народной. Все действующие лица в «Хованщине» — типические представители русского народа того отдаленного во времени исторического периода, люди разных слоев и сословий.

Марфа, одно из главных действующих лиц оперы, представляет собой тип русской женщины XVII века — умной, волевой, энергичной, прозорливой, глубоко, истово религиозной. Это помощница Досифея, вождя раскольников, многогранная, сильная натура чисто русского склада — по размаху и широте действий, по чарующей женственности.

Исходными данными, которыми пользовалась Обухова во время раздумий над образом Марфы, помимо летописей, исторических сведений, почерпнутых из книг (она рассказывала о таких источниках, как книги Н. М. Карамзина, С. М. Соловьева, Ф. Г. Покровского), были и личные воспоминания о театральных постановках «Хованщины», которые считаю не лишним привести:

«...Народную музыкальную драму М. П. Мусоргского „Хованщина" я видела впервые на сцене Большого театра в 1912 году. У меня осталось очень неясное воспоминание об этом спектакле, только ярко запомнился образ Досифея в исполнении Ф. И. Шаляпина.

Он произвел на меня незабываемое впечатление. Досифей у Шаляпина был то всепрощающий старец, отечески нежный к Марфе, то ожесточенный ревнитель старины, озлобленный преследованиями Петра, то исступленный раскольник-старообрядец, фанатически преданный своей вере, приведшей его и всех его последователей к самосожжению. Досифей — Шаляпин был правдивый, точный исторический образ. Досифей — Шаляпин весь целиком отдает себя фанатическому служению идее добра и справедливости, как он ее понимает.

Внутренне Досифей — Шаляпин полон могучей силы, его кипучая душа проникнута бурными религиозными стремлениями, а внешне он истово спокоен, величествен, значителен в своих „речениях", весь находится в точных рамках исторического образа.

Как сейчас я вижу его длинную, узкую седую бороду, его сдвинутые брови, морщины-складки на лбу, вижу его поднятые кверху горящие, большие глаза, вижу его большие худые руки: одна опирается на посох, а другая поднята ко лбу с судорожно сжатыми пальцами в крестном знамении. Вижу и его длинную черную мантию, окутывающую всю фигуру».

В устном рассказе Надежды Андреевны этот удивительный по тонкости и глубине проникновения анализ характера Досифея выглядел еще убедительнее. Обухова, увлекаясь, вся словно разгоралась, в ней чувствовался молодой задор. Великолепно воссоздавая по памяти давно виденный (почти за сорок лет до рассказа) образ, как бы вылепленный гениальным артистом, не только певцом, но и психологом, историком, скульптором, Надежда Андреевна таким образом приоткрывала и собственную артистическую лабораторию

(она не любила этого слова, хотя поистине лабораторией по всей своей точности, научной добросовестности была разработка ею роли Марфы, да и других героинь ее репертуара; конечно, с поправкой на художественную одержимость, вдохновение, талант).

Обухова вспоминала далее: «Марфу пела артистка Евгения Ивановна Збруева, но она не произвела на меня большого впечатления». Справедливости ради хочу уточнить причины такого разочарования во впечатлении. Збруева была отличной певицей с необыкновенно сильным красивым голосом, отличавшимся плавностью в кантилене. И актрисой она была хорошей, но неровной в разных своих спектаклях. Я видел ее неоднократно, запомнились же только Кончаковна и Марфа. Разные по уровню исполнительского мастерства были у нее спектакли, да и трактовала она Марфу не «по-обуховски», а с излишней порой экспансивностью — не горячностью, не страстностью, как Обухова, а именно экспансивностью. Вот это, видимо, и расхолодило Надежду Андреевну в ее оценке, сдержанной и осторожной.

Обухова в трактовке Марфы исходила из замысла гениального музыкального драматурга, не только полно и ярко запечатленного в музыке «Хованщины», но и высказанного Мусоргским в его письмах к другу и вдохновителю «Хованщины» В. В. Стасову.

В письме от 6 августа 1873 года Мусоргский писал: «Какие новые, нетронутые в искусстве характеры воздвигаются. Например... поведем мы нашу раскольницу (боярыню княгиню Сицкую, бежавшую „сверху", т. е. из теремов, от духоты ладана и пуховиков), поведем мы ее, сердечную, guasi-стрельчиху-раскольницу — в посестрии Марфу, к кн[язю] Голицыну гадать про судьбу». В письме от 6 сентября того же года содержится острая и лаконичная характеристика Марфы. Она — «цельная, сильная и любящая женщина». Там же Мусоргский дает указание, каким голосом должна обладать исполнительница партии Марфы: голос должен быть «до зела чувственный, но вместе и страстный альт».

Подобные ценнейшие указания композитора, разбросанные в его письмах, явились дополнительным материалом для артистки, упоенно работавшей над ролью Марфы.

Обухова со всей ответственностью и свойственной ей вдумчивостью подошла к этой роли, которая манила ее. Она не раз видела «Хованщину» на сцене Большого театра, где опера шла с 1912 по 1915 год, в декорациях по эскизам К. А. Коровина. Надежда Андреевна впервые спела Марфу уже опытным, зрелым мастером, двенадцать лет работавшим в театре, в новой постановке «Хованщины», осуществленной режиссером И. М. Лапицким в 1928 году. С тех пор при каждом возобновлении «Хованщины» Обухова — основная и несравненная исполнительница этой роли.

Снова — слово самой артистке:

«В консерватории я не проходила с Мазетти партии Марфы; я только слышала отрывки из этой партии на ученических вечерах, экзаменах и позднее в концертном исполнении. Чаще всего приходилось слышать сцену гадания. Но тогда эта сцена меня не трогала, не волновала. Наоборот, две первые фразы: „Силы потайные, силы великие!“ — казались мне какими-то крикливыми, громкими, грубыми, а вторая, певучая часть — напряженной.

Но со временем после Любаши в „Царской невесте“ моей самой любимой партией стала партия Марфы. Это труднейшая партия. Она так задумана Мусоргским, что порой не знаешь, для какого же голоса она написана. Считается, что это партия для меццо-сопрано, но в ней есть места и для контральто и для драматического сопрано. Мусоргский ставил очень сложные задачи перед вокалистами: он допускает очень большие контрасты и переходы для голоса от грудных низов до прозрачных верхов. Но чем труднее казалась мне партия Марфы, тем радостнее я работала над ней».

Далее следуют чрезвычайно интересные мысли, легшие в основу трактовки роли артисткой, однако хочется прокомментировать уже сказанное. Констатация вокальных трудностей, которыми действительно изобилует партия Марфы, не тормозила работу, а, наоборот, по собственному признанию Надежды Андреевны, мобилизовала все ее умение, мастерство, как бы подзадоривая на преодоление описанных сложностей. Главным в вокально-техническом отношении она считала стремление достигнуть ровности, одинаковости и легкости звучания голоса как в медиуме, так и в низких контральтовых или верхних сопрановых нотах, —

чтобы не было пестроты звучания, добавляла певица, очевидно вспоминая впечатление от слышанных ею других исполнительниц роли.

Можно смело утверждать: она достигала идеальной ровности звучания голоса. Эта техническая подробность очень важна: на сцене Обухова была Марфой, женщиной со сложной, трудной судьбой. Здесь, на сцене, певица не думала о красоте или ровности звучания голоса, все подчинялось главному, самому существенному — созданию впечатляющего своей правдой образа, который ткался из тончайших музыкальных нитей, составлявших в конечном, победном результате узор неслыханной ранее жизненной правды. Значит, техника — служанка, искусная, но незаметная помощница в процессе перевоплощения. Последнему все было подчинено — отсюда и радость зрительского восприятия.

Приведем очень важное признание певицы: «...Мне всегда казалось, что образ Марфы перекликается с образом Любаши. Марфа сильная, глубокая, цельная натура, умеющая пылко и беззаветно любить, женщина с несгибаемой волей, поэтическая героиня русской оперной классики. Судьба Марфы так же трагична, как и судьба Любаши, но переживает Марфа свою боль и скорбь иначе: у нее другое мировоззрение. Марфа не губит свою соперницу Эмму. Она оказывает ей всяческое покровительство. Марфа не идет на преступление. Она владеет собой, своей страстью, своим жгучим темпераментом. Побеждают сила воли и убеждения, она идет на страдания, но не на преступление. „Страшная пытка любовь моя“, — исповедуется она Досифею».

«У нее другое мировоззрение» — глубокое, в самую цель бьющее определение. Привыкшая давать себе отчет в процессе освоения новой роли, Обухова проницательно констатирует различие в обрисовке характеров двух своих любимых героинь. Обе они — русские характером, но разные эпохи, разные условия жизни, глубокие сословные различия порождают у них разное мировоззрение. Постигнув это, самое существенное в характерах своих героинь, Обухова продолжала уже не теоретические изыскания, а художнически-исследовательскую работу.

«Когда я приступила к работе над партией Марфы, я стала впитывать в себя изумительные, проникновен-

ные, глубокие, могучие звуки музыки Мусоргского и рисовать в своем воображении картины русской природы и народного быта. Когда я впевалась в песню „Исходила младешенька все луга и болота“, я видела перед собой этот луг, усеянный яркими пахучими цветами, я вдыхала запах душистого сена, видела перед собой эти болота и ощущала под ногами колючую осоку. Я старалась в звуках этой песни передать голосом безнадежную тоску по утраченной любви, страшную скорбь обманутой женщины».

Допущу маленькое отступление, перед тем как перейти к описанию жизни на сцене обуховской Марфы.

Над рабочим столиком Надежды Андреевны висела небольшая акварель М. В. Нестерова. Дата на картине — 1942 год. Незадолго до смерти восьмидесятилетний мастер, воодушевленный концертом Н. А. Обуховой, устроенном специально для него, нарисовал в теплой задушевно-строгой манере, свойственной художнику, неприхотливый пейзаж: русские неоглядные поля ржи, васильки и среди поля одинокую фигуру женщины. Красивая, стройная, в простом платочке, чуть опустив очи долу, она словно любуется пышным зеленым ковром, расстилающимся у ее ног. Кажется, вот она медленно идет и задумчиво созерцает окружающее ее первозданное великолепие природы, погруженная в свои невеселые мысли. «Исходила младешенька» — так и хочется назвать акварель Нестерова.

Сама Надежда Андреевна писала о картине Нестерова: «Впоследствии наш замечательный художник Нестеров подарил мне свою чудесную акварель, где он нарисовал меня в образе Марфы идущей по лугу с опущенной головой, в темно-синем сарафане, с белым платком на голове, с платочком в руке, тоскующей по своем милом. Я была глубоко взволнована этой акварелью, потому что Нестеров воплотил в ней то, что я рисовала в своем воображении».

Вернее будет сказать: художник воссоздал не портрет Обуховой в роли Марфы, а свое поэтическое представление об идеальном воплощении на сцене героини оперы Мусоргского. Портретного сходства с Надеждой Андреевной — мало, но есть большее: художническое прозрение в самый замысел актрисы. Это не Марфа на фоне пейзажа, это само олицетворение русской природы, прекрасной в своей задумчивой простоте.

Какой же представлялась зрителю и слушателю Марфа в трактовке Обуховой? Она сильна духом, не согнуть, не сломить ее. Она умна и более чем красива лицом — вся светится, величавая в гордости и неприступности своей. Вся сила воссозданного певицей образа, рожденного гением Мусоргского, — от стихии русской песенности, от ее душевной ласковости в минуты страстного возбуждения. Марфа чиста и целеустремленна. Ее любовь к Андрею Хованскому, при всей ее страсти, целомудренна. Приверженность ее к старой вере, к раскольничьей Руси, лишена и тени расчета или своекорыстия. Марфа верит пламенно, исступленно, безраздельно отдаваясь мечтам — хоть в смертный час навек соединиться со своим неверным возлюбленным. Образ Марфы, центральный в опере, как и задумано у Мусоргского, в исполнении Обуховой приобретает особую широту и мощь. У Марфы человеческие чувства, земная любовь доминируют над политиканством, над себялюбием, над борьбой за власть. Даже по сравнению с такой сильной в своем неукротимом фанатизме личностью, как Досифей, Марфа у Обуховой ярче, многограннее. Невольно вспоминаются слова Мусоргского (из письма к В. В. Стасову): «*Жизнь,* где бы ни сказалась; правда, как бы ни была солона...»

Не монашество Марфы, не отрешенность от светской жизни характерны в ней, а безудержное стремление к земному счастью. Когда же на земле оно оказывается «за семью замками», тогда — уход из жизни, но уход как протест, вместе с любимым. Она идет в огонь сама, добровольно, увлекая своей силой, одержимостью, неистовостью веры и других, следующих за ней...

Цельность натуры, ее мощь, силу характера Марфы Обухова убедительно показывала с первого своего появления на сцене. Входя к князю Голицыну, Марфа гордо и с явной насмешкой в голосе сравнивает дворец любимца правительницы Софьи с засадой. Она ведет себя с всесильным временщиком не приниженно, не как тихая, смиренная монахиня, а как равная с равным. Чувствуя свою силу, хорошо осведомленная о дворцовых интригах, Марфа под видом гадания раскрывает Голицыну подготавливаемую ему участь. В становлении музыкально-драматургического образа Марфы эта сцена — одна из главных, определяющих его дальнейшее развитие.

Сцену гадания («Силы потайные») Обухова исполняла полным, абсолютно свободным звуком. Внутренняя сила, до поры до времени скованная, сдерживаемая, вырывается наружу. Угрозой Голицыну, уверенно предрекаемой ему зловещей судьбой наполнена каждая фраза гадания, в каждом слове — сокровенный смысл.

Выразительнейшая, гибкая мелодия, следующая за малейшим изгибом чувства и мысли, приобретала в голосе Обуховой волевой, властный характер («К вам взываю!», «Здесь ли вы?»). Искусно скрытая острая насмешка, более того, издевка звучала в обращении к Голицыну: «Страхом томимому, князю-боярину». Слова: «Вижу, светло, правда сказалась!» — произносились будто в состоянии экстаза. Наконец, нескрываемая, грозная сила слышалась в предсказании о предстоящей опале Голицына и его изгнании. Так неожиданны, разительны были переходы, оттенки в тембре голоса певицы!

Словно гигантским смычком, могучим дыханием объединяла Обухова большие фразы, длительные периоды. Редко пользуясь эффектом вибрации голоса, Обухова применяла здесь и эту краску, но лишь на мгновение. Вокальное мастерство певицы в сцене гадания позволяло достичь яркой, запоминаемой красочности только средствами голоса.

Обухова артистически чутко и тонко открывала одну за другой все новые черты в облике героини. В сценах, в которых Марфа представлена страстно любящей русской женщиной, Обухова заставляла зрителя помнить каждую минуту, что раскольница — молодая, красивая и сильная, жаждущая взаимной любви женщина. Измену, оскорбление своему женскому достоинству, нанесенное ей легкомысленным Андреем Хованским, Марфа терпела только потому, что знала, какой мерой, страшной казнью он искупит свою вину перед ней. Проникновенно, словно задумавшись, прислушиваясь к собственному голосу, тихо и трепетно пела Обухова «Исходила младешенька...» Огромна сила воздействия этой мелодии, свободно льющейся, раздольной. Песня звучала как любовное заклинание. Обухова через нее показывала внутренний мир своей героини. Перед зрителем представала не только Марфа, томящаяся страстью, вызывающая в своем воображе-

нии картины минувшего, увы, легкокрыло-мимолетного счастья, но и Марфа, «опостылая, злая раскольница». Вкладывая все новый смысл в одну настойчиво повторяющуюся мелодию, артистка искусным изменением оттенков, тембра голоса рисовала многогранный, сложный характер Марфы.

Незабываемо остра, рельефна была сцена столкновения Марфы с тупой ограниченной раскольницей Сусанной, старой и злобной женщиной. Столкнулись два мира — отрешенный от земных радостей и весь к ним устремленный, окрыленный надеждой, пусть туманной, смутной, но существующей.

Обухову отличало чувство художественной меры, ей было чуждо какое бы то ни было преувеличение и в пении, и в игре. Ее Марфа спокойна и потому величава. Она еще более вырастает рядом с объятой суеверным страхом, разъяренной от чувства собственной слабости Сусанной.

Вся линия сценического поведения Обуховой — Марфы в этой трагикомической сцене обусловлена музыкой, развитием вокальной и оркестровой линии, что и подсказывает певице нужные оттенки. Она черпает в авторском музыкально-драматургическом тексте бесконечно разнообразные ракурсы в освещении сложного, подчас противоречивого характера героини: здесь и тонкая ирония, обращенная к самой себе (в мимолетной саркастической реплике по поводу своего ответа-отповеди Сусанне: «Кажись, по-книжному хватила!»), и поэзия экзальтированной души (восторженный гимн смерти с любимым: «Словно свечи божие, мы с тобою затеплимся»), и исступленно-правдивая исповедь о муках любви («Страшная пытка любовь моя. День и ночь душе покоя нет»), и полный отчаяния и растерянности крик-призыв, обращенный к Досифею («О, не щади! Пусть умрет плоть моя, да смертью плоти дух мой спасется!»).

Обухова горячо любит свою героиню, неотступно верит в чистоту ее, отсюда — некоторая романтизация образа, впрочем, легко объяснимая и оправдываемая. Пламенно звучит голос певицы, когда мятущаяся, сомневающаяся Марфа на коленях молит Досифея: «Если преступна, отче, любовь моя, казни скорей, казни меня!..» Редкой красоты и пластичности мелодия обретает у Обуховой идеальное звучание. Легко, вольно льется

голос, а в нем и страсть, и вера, и восторг возвышенной любви.

В этой сцене артистка достигает высшей кульминации в построении образа. Земное в Марфе — самое ценное, и важно то, что, моментами романтизируя ее, артистка в основном наделяет ее реалистическими, глубоко человеческими чертами, оттеняя обуревающие ее чувства, не приукрашивая ни в чем.

Обухова умела подчеркнуть содержательность даже отдельных, как бы отрывистых фраз. Таков краткий, потрясающий и по лаконизму рассказ: «Велено рейтарам окружить нас в святом скиту...» После этой почти монотонно произнесенной фразы (она построена всего на четырех нотах) — вдруг вскрик и трагическое заключение: «И без пощады, без сожаленья губить нас!»

Искусство певицы проявлялось и в том, что ей удавалось найти естественную, логическую модуляцию — переход от фраз, дающих представление лишь об одной стороне образа, к выражению полного восторга и ликования Марфы в предчувствии «все очищающего» момента смерти в огне. Безбоязненна, одержима любовью Марфа.

Рядом с Андреем Хованским, слабым духом, Марфа в исполнении Обуховой чувствует себя его опорой, она стыдит, корит и утешает любимого. Марфа все наперед знает, сила ее в том, что она не страшится смерти, а жаждет ее — но не от злых рук рейтаров. Такой создал Марфу Мусоргский, и, творчески следуя ему, Обухова навеки запечатлевала в памяти слушателей образ, пламенеющий страстью, что поистине сильнее смерти: «Я не оставлю тебя, вместе с тобою сгорю, любя».

В заключение кратких воспоминаний о личных впечатлениях от всегда потрясавших встреч с созданным Обуховой образом Марфы приведу ее собственные слова, как бы увенчивающие аналитический разбор дорогой ее сердцу работы: «Я всегда стремилась к тому, чтобы слить воедино мелодию и текст, когда спетое слово нерасторжимо объединяет и музыку и поэзию. Я стремилась к тому, чтобы внешность Марфы была строгой, гримируясь, воскрешала в памяти картину М. В. Нестерова „Великий постриг", старалась, чтобы походка была мягкой, а движения скупыми и точными.

В первом действии спектакля Большого театра на мне был темно-лиловый бархатный сарафан, лиловая рубашка и богатый парчовый платок на голове. Я же мечтала для Марфы о другом наряде. Мне хотелось видеть себя в простом холщовом темно-синем сарафане, в белой холщовой рубахе, с белым или черным платком на голове. Мне казалось, что этот простой наряд более подходит к образу Марфы, к ее глубоким и сильным переживаниям...»

Вот еще одно, и очень убедительное свидетельство глубины и прозорливости актрисы в поисках наиболее гармоничного слияния внутреннего содержания героини, ее характера, мыслей, поступков с внешней формой его выражения. Не только поведение сценическое, жесты, мимика, но и мельчайшие детали наряда помогали либо мешали актрисе органически сливаться с изображаемым образом, перевоплощаться — не формально, для виду, а всем своим существом, сердцем, сознанием.

Музыка Мусоргского в этом комплексе — ведущее звено, но и остальные компоненты были важны для актрисы, продумывавшей в предварительной стадии работы все этапы в становлении характера своей героини. Марфа в «Хованщине», во всей цельности ее сложного, трудного для сценического воспроизведения образа, была великолепно постигнута и ожила на оперной сцене благодаря искусству, мастерству и дарованию Обуховой.

Марина Мнишек

Чрезвычайно сильны, незабываемы впечатления не только от созданных Обуховой образов русских женщин, внутренне близких артистке, но и образов, бесконечно далеких по своим нравственным, моральным качествам всему ее духовному складу. Блестящим примером этого может служить трактовка Надеждой Андреевной партии Марины Мнишек в «Борисе Годунове» Мусоргского.

Гордая, тщеславная, честолюбивая и холодно-расчетливая Марина Мнишек обрисована Мусоргским беспощадно правдиво, художественно метко. Следуя композиторскому замыслу, не сгущая красок, Надежда Ан-

древевна раскрывала образ через слово, выраженное в звуках.

Но прежде чем вспомнить сценическую трактовку Обуховой музыкально-драматической сущности образа Марины, необходимо воскресить, хотя бы в общих чертах, самый спектакль.

Поставлен был «Борис Годунов» 18 января 1927 года талантливейшим дирижером А. М. Пазовским, режиссером В. А. Лосским, с декорациями художника Ф. Ф. Федоровского. Из четырех существующих редакций гениальной оперы — двух авторских и двух, сделанных Римским-Корсаковым (1896 и 1908 годы) — любовно, мастерски, но не во всем совпадавших с намерениями Мусоргского, театр, главным образом в лице режиссера, сотворил довольно-таки беспринципную свою собственную «пятую» редакцию, произвольно соединив из всех редакций отдельные сцены и выбросив без всякого основания и права важные куски и целые картины. Не буду останавливаться детально на этих очень грустных по художественным результатам операциях, напомню лишь, что коснулись они и роли Марины. Были урезаны важнейшие подробности в изумительной обрисовке ее характера композитором. Так, была выброшена вся первая картина из польского акта — в уборной Марины Мнишек в Сандомире, с ее великолепной арией, с большой, удивительной по силе выразительности сценой с иезуитом Рангони. А ведь именно эта сцена определила дальнейшее поведение, коварство Марины в завлечении Самозванца в свои любовные сети с целью подчинить православную Русь католической церкви.

Вот один из отзывов на этот спектакль (журнал «Музыка и революция», 1927, № 2): «Из солистов следует выделить: Савранского (Борис), которому пришлось приложить почти героические усилия, чтобы под тяжелой позолотой своего царского облачения все-таки суметь найти и показать человека; Козловского, создавшего прекрасную и трогательную фигуру Юродивого (и в смысле декламационном, и чисто вокально партия звучит превосходно); и Обухову (Марина), очень четко, с изяществом и прекрасным звуком спевшую выпавший на ее долю кусочек партии Марины... Непозволительно слаб и сценически и вокально Пумпянский (Самозванец)». Этот весьма колоритный отзыв полу-

вековой давности дает довольно верную и беспристрастную картину печальной памяти спектакля Большого театра (мне довелось быть не только на премьере, но и на генеральной репетиции 16 января, где все недочеты постановки были еще более явственны)*. Не лишенные горького юмора строки из рецензии, касающиеся исполнения Обуховой партии Марины, конечно, только весьма поверхностно рисуют действительное положение вещей. Надежда Андреевна рассказывала о глубоком моральном неудовлетворении и эстетическом недовольстве как спектаклем в целом, так и той ролью, которую режиссер, очень ею уважаемый и любимый во многих его других постановках, уделил ей. Ведь Мусоргский не только задумал, но и умно, дальновидно, мастерски в музыкально-драматургическом отношении решил, вылепил образ Марины. И главное в нем раскрывалось в ее презрительных репликах, обращенных к поющим льстивые песни сандомирским девушкам, и особенно в психологически сложной, остроумно решенной композитором-драматургом сцене с иезуитом Рангони. Там-то и развертываются многочисленные грани не такого уж простого характера Марины, мнящей себя уже достигшей цели — властительницей московского престола — и принужденно склоняющейся перед «святой апостольской и нераздельной» церковью.

Лишенная всей «предыстории» в характеристике героини, артистка все же достигала необыкновенно сильных результатов в единственно предоставленной ей, да и то урезанной режиссером сцене у фонтана.

Мусоргский с необычайной чуткостью запечатлел в музыке характер пушкинской Марины. Определяемое законами оперной сцены развитие сценической интриги позволило композитору выразить существеннейшие черты ее образа. Обухова и здесь оставалась верна своему уже отстоявшемуся, проверенному за десятилетнюю сценическую практику творческому методу. Раскрывая довольно сложный внутренний мир своей героини, она делала акцент на тех присущих ей типических чертах, которые отражены в музыке Мусоргского и по-

* Разгоревшаяся после спектакля полемика и долго длившаяся дискуссия привели двадцать лет спустя к новой постановке, с новыми решениями, снова не без изъянов, но уже с восстановлением многих купюр.

могают воссоздать также внешний облик Марины Мнишек.

Ритм и мелодика речитативов Марины подсказали артистке линию сценического поведения ее героини. Обухова удачно воспроизводила внешность Марины: бриллиантовая диадема украшала горделиво, вызывающе поднятую голову надменной красавицы. Посадка головы и вся поза ее, подчеркивающая недосягаемое величие польской панны, и злой огонек в красивых с поволокой глазах — все это согласовывалось с музыкальной характеристикой.

В сцене у фонтана примечательна фраза, которой начинается дуэт: Марина, бросив гостей, идет на свидание с Самозванцем. «Димитрий! Царевич! Димитрий!» — восклицала она, как бы убеждая саму себя в том, что это именно царевич, а не самозванец, именно Димитрий, а не Гришка Отрепьев. И ласка, и властный тон, и вопрос, обращенный к себе, — вся сложная гамма переживаний была заключена в этом оклике. В ответ на любовные признания и мольбы Самозванца Марина с непередаваемой язвительностью и сарказмом останавливала поток «безумных речей» распаленного страстью злополучного претендента на московский престол: «Знаю, все знаю... Ночей не спишь, мечтаешь ты... Ты наедине с собою можешь млеть и таять от любви ко мне!»

Надо еще учесть, что неудачный исполнитель роли Самозванца М. А. Пумпянский, словно из «вампуки» напрокат взятый персонаж, вдохновлял артистку на еще более резкое выражение презрения, желания подчеркнуть ничтожность, унизить Самозванца. Мгновенные переключения настроения, гениально уловленные и запечатленные в музыке Мусоргским, передавались Обуховой с совершенством. Интересно было сопоставить решительный возглас Марины «Довольно!», пресекающий претенциозные излияния Самозванца, со следующими фразами: «Мы и в хижине убогой будем счастливы с тобой»; или «Мы любовью будем жить одной». И далее подчеркнутые ритмом мазурки решительные, дерзкие слова: «Лишь престол царей московских, лишь златой венец державный искусить меня могли бы».

Свет и тени, акценты и задерживаемое, прерывистое дыхание, тонкие нюансы в интонировании возбужден-

ной речи — все найдем мы в следующих фразах Марины: «Прочь, бродяга дерзкий!.. Прочь, приспешник панский!.. прочь!.. холоп!» И вдруг такая внезапная, искусно маскирующая истинные чувства модуляция: сладкий, полный истомы голос в дуэте. И слова, способные обмануть ослепленного страстью Самозванца: «О царевич, умоляю... люблю тебя, мой коханый... мой повелитель»... Лишь бы «скорей на царский престол». Умна Марина, коварна и жестока, под стать иезуиту Рангони, но талантлива в своей изворотливости, мгновенной изменчивости, если это надо для достижения заветной цели. Обухова — Марина полна порыва, страсти, властолюбия, устремления к манящему ее трону. Нельзя не поддаться ее увещеваниям, словам с искусно скрытой фальшью, призывающим Самозванца действовать, наступать на Москву. Обухова мобилизовала все женское очарование своей героини, чтоб чем угодно — хитростью, лаской, обманом, игрой на слабых струнах влюбленного сердца, наконец, ловко подставленными капканами, намеками на самозванство, угрозой разоблачения — заставить Гришку Отрепьева решиться идти напролом к манящей Марину цели. Артистка добивалась эффекта разительного: на сцене жила «гордая полячка», действующая с холодным, хорошо обдуманным расчетом и циничной уверенностью политика-интригана.

Обухова сумела создать на сцене незабываемый портрет Марины. Она показывала побудительные причины, которые содействуют превращению обольстительной красавицы панны то в покорную дочь католической церкви и ее слуг, мрачных иезуитов, то в вероломную посягательницу на престол великой страны.

Марина изображалась Обуховой и в исторически верном ракурсе, и в то же время художественно убедительно, талантливо. Переменчивая и многоликая, но одержимая одной, всепоглощающей страстью — стремлением к власти, не брезгающая на этом пути никакими средствами, Марина Обуховой была обольстительна, голос ее то излучал вкрадчивую ласку, то был полон решительности. Но всегда чувствовалась в нем сила женского обаяния.

С труднейшей задачей воплощения столь сложного в своей непривычности коварного характера Обухова справилась с редким чувством такта и музыкально-

драматического чутья. Счастливо избегнув всякого преувеличения в характеристике Марины Мнишек, Надежда Андреевна создала на оперной сцене сильный, художественно правдивый образ, как нам представляется, идентичный образу, гениально запечатленному в драме Пушкина и в музыкальной драме Мусоргского.

Кончаковна

Достижение наибольшей естественности и полнокровности в создаваемых образах, правдивости в выявлении идей, чувств, мыслей, выраженных в музыке,— вот к чему стремилась в своей творческой работе над любой ролью Надежда Андреевна Обухова.

Как-то осенним вечером, после долгого творческого разговора, в своем рассказе о принципах и методах музыкально-сценической работы Надежда Андреевна сформулировала свою мысль так удачно и рельефно, что я постарался тут же записать ее:

«Мне всегда казалось, что чем сильнее человеческий характер, который нужно воплотить в сценическом образе, тем меньше надо проявлять его во внешних движениях, тем спокойнее, сдержанней должно быть сценическое поведение артиста. Все внимание, вся сила чувства должны быть направлены на эмоциональную передачу голосом правдивого внутреннего содержания образа».

Это вовсе не значит, что артистка начисто отрицала, если это было обусловлено характером роли, сценической ситуацией, необходимость, естественность порывистых, порой резких движений своей героини (вспомним ее Кармен или отдельные моменты поведения Любаши в трагических столкновениях с Грязным, Любови в сцене с Марией перед казнью Кочубея и т. д.). Но «эмоциональная передача голосом правдивого внутреннего содержания образа» оставалась и в подобных случаях основой сценического поведения. И это был отнюдь не призыв к статике, к бездейственности, но голос Обуховой был настолько эмоционально наполненным, динамичным, что исключалась необходимость ненужных движений. Излишества в движениях, жестикуляция восполнялись интенсивностью передачи именно

и только голосом внутренних душевных переживаний, жизненных перипетий.

Все это невольно всплыло в памяти, когда я мысленно воссоздавал впечатление от давно виденного спектакля Большого театра, где в «Князе Игоре» Кончаковну пела Обухова. Премьера этого любопытного во многих отношениях спектакля состоялась 19 января 1934 года. Дирижировал Н. С. Голованов, представляющийся мне лучшим истолкователем произведения Бородина. Режиссером был Л. В. Баратов, художником — Ф. Ф. Федоровский. Игоря пел А. С. Пирогов, Ярославну — К. Г. Держинская, Владимира — А. И. Алексеев, Кончака — М. Д. Михайлов. Пирогов, замечательный князь Игорь, исполнял и партию Галицкого, в последнем случае Игоря пели Л. Ф. Савранский или В. М. Политковский. Отличный состав певцов, продуманная в целом и в деталях режиссура Баратова, необыкновенно красочные декорации Федоровского, стилистически верно воссоздававшие картины Руси XII века, содействовали успеху постановки. Интерес вызывали и половецкие танцы, поставленные К. Я. Голейзовским.

Мне особенно запомнились спектакли, где участвовали любимые артисты — Держинская, Обухова, Пирогов. И хоть ограниченное и временем и идейным смыслом значение имеют сцены с участием Обуховой — Кончаковны, но благодаря сочности, экспрессии созданного артисткой образа, благодаря непревзойденной красоте ее кантилены (а именно кантилена составляет основу партии дочери половецкого хана) сцены из второго и третьего актов, где она доминирует, запечатлелись наиболее ярко.

Приступая к работе над ролью Кончаковны, Надежда Андреевна прежде всего пыталась выразить цельность, непосредственность натуры дочери Кончака. Структура вокальной партии Кончаковны на редкость монолитна, закончена. Обухова долго и тщательно изучала своеобразную орнаментику вокальной речи своей героини, осваивалась с гармоническим своеобразием, логически вытекающим из восточного колорита, присущего всей партии и вообще щедро представленного в обоих половецких актах.

Любовь Кончаковны к сыну князя Игоря Владимиру, глубокая, искренняя, сокрушает все препятствия. В то же время эта страсть эгоистична, настойчива, упор-

на — так она и выражена в гибкой, полной истомы и колористической прелести музыке Бородина. Обухова всеми чарующими красками своего голоса расцвечивала полноводно и свободно льющуюся мелодию каватины. С поразительной проникновенностью передавала певица всепоглощающую силу любовного чувства, которым охвачена Кончаковна. И в каватине, и в ансамблях — дуэте с Владимиром Игоревичем, трио с ним же и князем Игорем — Обухова, как всегда, стремилась достичь полного слияния слова и звука, выявить подлинную пластичность вокальной линии.

Каждый звуковой образ в «Князе Игоре» дышит поэзией. Автор слов и музыки оперы А. П. Бородин максимально ярко воплощает свои поэтические представления о своеобразии и богатстве чувств людей Востока. Обухова необыкновенно чутко вникала в замысел композитора. Она пела каватину «Меркнет свет дневной» свойственным ей «густым», насыщенным звуком. Самый тембр голоса рождал ассоциации с мягким бархатом звездной южной ночи. Страстью напоен был каждый звук. Певица с непередаваемой грацией и легкостью справлялась со сложными по технике фразами, изобилующими хроматизмами, метрически и интонационно зыбкими, неустойчивыми. То вкрадчивым шепотом, со всею страстью умоляя, то властно призывая любимого, Кончаковна Обуховой предельно сильна в выражении жажды любви.

Не нарушая целостности каватины, Обухова подчеркивала вместе с тем ее конструктивную многосоставность. Наряду с неразрывностью общего настроения составляющих ее взаимно связанных кусков певица акцентировала их контрастность. Продуманность замысла помогала прочно спаять эти куски в единое целое.

Вот почему так впечатляло спокойное движение голоса (во фразе «Час свиданья настает»), перемежаемое взволнованной речитацией («Придет ли милый мой, ужель не чует он, что я давно, давно его здесь жду?»), естественно переходящей в исполненный тоскливого чувства зов «Где же ты, милый мой? Отзовись!» — и следующий за ним вздох, по-восточному орнаментированный, и полный сладострастия призыв: «О милый мой! О милый, час настал...» Не забыть, как пела Обухова эти сложные технически, но одухотворенные под-

линной страстью фразы. Никогда не злоупотребляя замедлениями, точно придерживаясь ритмических, метрических, динамических указаний партитуры, Надежда Андреевна, казалось, постигала сокровенный смысл авторских «задумок», когда завораживающе тихо заклинала: «Ночь, спускайся скорей, тьмой окутай меня, мглой, туманом укрой, одень!» А троекратное повторение волнующих кровь слов «близок час» с заключительными, повторяющими предыдущую фразу на октаву ниже, трепетно звучащими грудными нотами венчало незабываемую сцену.

Исключительная дисциплина великолепно тренированного дыхания, могучий «вокальный смычок» (вот где пригодилась умная, дальновидная школа Мазетти!) позволяли Обуховой с видимой легкостью преодолевать чрезвычайные трудности каватины.

Точность интонирования достигалась певицей абсолютная, и это с удовлетворением отмечалось дирижерами, стимулировало партнеров по спектаклю.

Сила вокального искусства певицы сказывалась в том, что ни на мгновение не утрачивалось впечатление от непрерывности мелодической линии. Мелодия не просто «тянулась» в исполнении Обуховой — она как бы дышала, пульсировала, краски ее, подобно солнечным бликам, сверкали, играли, жили, окрашивая слова в строго индивидуальный, неповторимый цвет.

Обухова — художник-реалист, ей было чуждо любование звуком, хотя она отлично знала, какую прелесть излучал самый тембр ее голоса. Артистка использовала звук своего голоса как одно из средств раскрытия поэтической идеи. Средство это впечатляло тем более, что голос ее обладал поистине неисчерпаемыми эмоциональными ресурсами.

Целая гамма чувств страстного, напряженного ожидания, сладостной любовной истомы предшествует миниатюрному речитативу «Подруги-девицы, напойте пленников питьем прохладным...» Обухова бережно доносила до слушателей каждую нотку этого обращения, она вкладывала простоту и жизненность бытовых интонаций в эту небольшую речитативную фразу. Словно всю полноту страстной любви к Владимиру Кончаковна хотела излить на весь окружающий ее мир. В моменты восторженного ожидания свидания своенравной дочери хана хочется быть милостивой и даже ласко-

вой к пленникам, русским, как и Владимир. Обухова с чудесной непосредственностью обращалась к подругам, как бы забывая на минуту разделяющую их пропасть, и в голосе ее звучало подлинно человеческое участие, желание помочь в чужой беде.

Но недолго очарование подобных минут. Мимолетно и это настроение, также типичное для Кончаковны, привыкшей повелевать. Эгоизм любви руководит дочерью хана Кончака, предающей Владимира и Игоря, готовых к бегству. Обухова мгновенно преображается, ее Кончаковна оказывается бесконечно далекой от тоскующей, изливающейся в сладостных любовных речах-признаниях возлюбленной Владимира. Вокальный рисунок партии Кончаковны становится рельефней, определенней, чеканней, даже жестче.

И невольно память возвращает к образу пламенеющей в страсти Кончаковны в дуэте с Владимиром. Настойчивые, бесконечные повторения сладких любовных слов: «Люблю ли я, люблю ли я тебя?» — окрашивались Обуховой в самые разные тона, нигде не дублируя раз найденный оттенок. И кульминацией в выражении безумной, безудержной страсти становилась фраза «О мое счастье!» Отсюда начиналась полная упоения кантилена, то сливавшаяся с голосом Владимира, то словно воодушевлявшая его на еще более исступленные признания, разжигавшая ответную страсть.

Иной была Кончаковна Обуховой в решительный момент схватки за свое право обладания любимым. В трио из третьего действия оперы, когда, кажется, вот-вот во Владимире заговорит побеждающее страсть патриотическое чувство, чувство долга перед родиной, истекающей кровью Русью, — Кончаковна от молений и униженных просьб («Рабой твоей готова быть за счастье жить с тобой») переходит в грозное, яростное наступление.

Настойчивость близкой к отчаянию Кончаковны Обухова передавала с пламенным темпераментом. Каждая фраза была насыщена волей, активностью. Артистка необычайно горячо, страстно скандировала каждый слог заветной фразы-заклятья, вкладывая в это заветное заклятье такую силу, что подготавливала «сдачу позиций» Владимиром Игоревичем. И его безвольные слова: «Нет силы устоять! В душе любовь...» — звучали постыдным ответом на фоне гордых, даже за-

носчивых слов Кончаковны: «Я дочь главы всех ханов» — и предшествующих им: «Я гордость всей земли», «краса степей родных». Не самодовольно, а с горечью, с болью произносила Обухова «у ног твоих».

В этой сцене певица мобилизовала весь полнозвучный, широкий диапазон своего голоса. Яркий верхний регистр был металлически звонок, однако без малейшей резкости. Сознанием власти, могущества и чар наполняла Обухова мелодию «Знай, я дитя свободы!» И тут же резко оттеняла внезапный переход от упреков, мольбы, сетований к прямой угрозе: «А если так, то я сейчас всех разбужу!» Дочь хана не задумывается над тем, что она — пособница в предательстве, измене отечеству Владимира. Он должен принадлежать только ей, ей одной...

Артистка правдиво передавала и другую сторону характера Кончаковны. В самоотверженном порыве красавица половчанка готова подставить под стрелы разъяренных ханов свою грудь, чтоб спасти любимого: «В меня стреляйте прежде!»

Победив в любовном поединке слабовольного Владимира, Кончаковна торжествует, пусть эта победа ей будет стоить даже жизни: «Пускай я вместе с ним умру, но не отдам его!»

Всякое естественное движение женского сердца находило в Обуховой непосредственный отклик. Вот почему музыкально целостный, при всех ему свойственных контрастах и противоречиях, образ Кончаковны, прежде всего страстно любящей женщины, нашел в лице артистки неподражаемую исполнительницу.

Полина. Любовь

Неоднократно слышал я из уст Надежды Андреевны «признание в любви» к музыке Чайковского. Она любила симфонии великого композитора, отлично знала все его камерное творчество, и не только вокальное. К операм Чайковского, по ее словам, «приникала с жадностью» и жалела, что лишь в двух из них принимала непосредственное участие. Ей был близок углубленный психологизм композитора в обрисовке героев и в операх, и в маленьких драматических поэмах — романсах. Обухова находила радость в бесконечном пото-

ке мелодий Чайковского, в широком разливе свойственной им русской песенности. Чайковский был близок сердцу певицы в любых аспектах его творчества. Вот почему с такой гордостью рассказывала она о том, что начало ее оперного пути было отмечено встречей с музыкой любимого композитора.

В марте 1941 года Надежда Андреевна в одном из автобиографических набросков писала: «...в партии Полины в „Пиковой даме" я дебютировала в Большом театре. Так началась моя сценическая деятельность. Партию Германа... пел тогда И. Алчевский, Лизу — К. Держинская. Чувство искренней дружбы связывает меня с Ксенией Георгиевной, бывшей 25 лет тому назад свидетельницей моих дебютных волнений».

Великолепным был артистический состав исполнителей в «Пиковой даме», куда была введена молодая Обухова. Алчевский — Герман — это блистательные страницы в сценической истории «Пиковой дамы». Более экспрессивного, драматичного Германа русская дореволюционная опера не знала. Об этом свидетельствовала и замечательная русская певица Ксения Георгиевна Держинская, создавшая образ Лизы с великой любовью и драматическим искусством и совершенствовавшая его всю свою сценическую жизнь.

Не только избалованная голосами своих любимцев московская публика, но и требовательная, а порой и придирчивая критика справедливо считали Держинскую лучшей Лизой своего времени. Это определение давалось не за чудесный голос только, но и за игру, за взволнованный истинной страстью образ.

Разумеется, Обухова, приступая к своей первой партии, очень чутко и внимательно присматривалась и прислушивалась к тому, как разрешала свою задачу Держинская. Здесь уместно напомнить, что Ксения Георгиевна всего годом раньше Надежды Андреевны поступила в Большой театр, но за это время столь хорошо себя зарекомендовала, что уважение к ней было абсолютно заслуженным и справедливым.

Надо еще сказать, что традиции бережного отношения к жемчужине русского оперного театра в Москве были заложены еще С. В. Рахманиновым. Позднее их продолжил и утвердил В. И. Сук. С именем этого очень большого музыканта связан рост и Держинской, и Обуховой, и целой плеяды выдающихся артистов

Большого театра. Предельно четкий, даже суровый в своих художественных требованиях, неукоснительного исполнения которых он требовал от всех артистов, невзирая на их славу и положение, Сук оставил о себе добрую память у всех с ним встречавшихся. Не терпя дешевых эффектов, не допуская отхода от авторских замыслов, он был вдохновенным интерпретатором многих опер Чайковского, Римского-Корсакова, Вагнера и подлинным воспитателем, чутким учителем артистов-певцов.

Роль Полины — небольшая, даже эпизодическая в опере Чайковского. Как подойти к ней, как оттенить ее место в общем музыкально-драматическом действии, разворачивающемся у композитора с непререкаемой логикой?

Полина — не просто одна из подруг Лизы, а наиболее близкая ей по сердцу, поверенная ее тайн, поистине «сердечный друг». Держинская и Обухова создавали образы русских девушек, готовых глубоко, не по светским лишь правилам и обычаям, а «по-настоящему» любить, быть готовыми, если понадобится, забыть о себе, даже принести себя в жертву любимому.

Вопреки прививавшемуся с детских лет французскими гувернантками неуважению ко всему близкому, дорогому, русскому, они оставались верными родным напевам, оставались искренними, душевными русскими девушками.

Такой трактовки и придерживались обе артистки, проводя чудесную сцену из второй картины, в комнате Лизы. Роль Полины ограничивается дуэтом с Лизой, романсом «Подруги милые» и песней-пляской, в которой Полина запевает, верховодя нехитрым девичьим весельем. Партия Полины от начала до конца наделена Чайковским чисто русской песенностью, преломленной в разных жанрах. Обухова совершенно верно трактовала роль Полины как скромный отблеск трагического образа Лизы, натуры богато одаренной, с характером сложным и самостоятельным. Полина более пассивна, но наделена умом и женским обаянием, склонностью к чувствительности и наблюдательностью.

Удивительно гармонировали голоса Полины и Лизы в дуэте, в котором голоса эти равноправны, имеют каждый своеобразную, свободно льющуюся мелодию. Голос Обуховой, бархатный, мягкий, грудной и вместе с тем

звонкий, «золотой» по тембру, как нельзя лучше сочетался с серебристым, металлическим голосом Держинской. Интонировали обе прекрасные певицы с такой скрупулезной точностью, что дирижер не мог указать ни на малейший изъян.

И внешне они гармонировали друг с другом: в пудреных париках, фижмах, стройные, неторопливые в движениях, они казались сестрами.

«Уж вечер, облаков померкнули края», — задумчиво и мечтательно пели артистки. Вспоминаются слова горячего поклонника обеих певиц, чуткого критика и драматурга Н. Д. Волкова: «...в дуэте великолепных певиц вставал пушкинский Петербург, за окном сквозил прозрачный сумрак белых ночей, когда „одна заря сменить другую спешит, дав ночи полчаса“».

Русский пейзаж в музыке Чайковского окрашен в элегические тона. Так именно и пели подруги, Полина и Лиза. Особенно красиво получалась у Обуховой финальная фраза с типичным для Чайковского волнообразным ходом мелодии. Заключительные широкие интервалы Обухова брала с абсолютной точностью и свободой, плавно и грациозно.

Кульминацией в обрисовке образа Полины является романс «Подруги милые». Прелесть в исполнении его Обуховой заключалась прежде всего в чудесной простоте и легкости, а вместе с тем строгости и сдержанности в выражении чувств.

Характерно для будущей сценической деятельности певицы было ее поведение перед центральным номером партии, ее как бы «настройки» на нужный лад в таких обычных фразах: «Одна? Но что же спеть?» — в ответ на просьбы подруг продолжать вечернее музицирование. С особым значением Полина произносила: «Я вам спою романс любимый Лизы». Эти слова были подобны посвящению, обращению к чуткости слушающих. Непринужденно, естественно Обухова садилась за клавесин, начинала прелюдировать, будто мимоходом бросая реплики самой себе: «Постойте... Как это?» и наконец: «Да! вспомнила». Глубокие, тихие аккорды, и начинает литься скорбная, полная величия мелодия.

Печальна повесть о любви девушки, осмелившейся в своем чувстве идти наперекор судьбе, никого не спрашивая. В великосветском, аристократическом обществе, где властвуют старые графини вроде Пиковой да-

мы, — не дерзкий ли это вызов свету? Полина не знает, только смутно, чутьем догадывается о буре, происходящей в сердце подруги, и лишь намеком касается возможной, предполагаемой драмы Лизы.

Обухова со страстью произносила заветные слова «минутны радости вкусила», чтобы разительней оттенить трагическую развязку. Трижды повторяя слова, с мелодией, подчеркнуто контрастирующей с их смыслом: «В сих радостных местах», — Обухова находила в них то, что хотел выразить Чайковский: горечь разочарования тем нестерпимей, чем оно неожиданней. И когда после самой высокой и сильной ноты голос покорно следовал за нисходящей волной мелодии и на протяжении двух октав словно таял, растворялся в воздухе, сама собой возникала картина преждевременной могилы, романтически преувеличенный образ отчаяния и неверия в свои силы.

Обухова пела просто, без тени надрыва, оттого романс Полины звучал как естественное, искреннее выражение большого человеческого горя.

Переход к плясовой Обухова делала без нарочитой «театральности». Веселую русскую мелодию (так ее характеризует сама Полина) «Ну-ка, светик Машенька» она пела задорно, лукаво, с искринкой смеха в голосе, как бы возвращая окружающим утраченную на минуту девичью жизнерадостность.

Двумя-тремя чертами характеризуя Полину в дальнейшем, Обухова оттеняла задушевность в отношениях подруг, их доверительную близость.

Полина Обуховой запоминалась своей ясностью, приветливостью, трогательной задушевностью и русским простосердечием, без малейшей сентиментальности. Чайковский наделил образ Полины немногими мелодиями, но они явились для певицы живыми родниками; из них она черпала интонации и краски для более рельефной характеристики русской девушки.

Как и в дальнейшем творческом пути певицы, музыка была основой, фундаментом, на котором Обухова все более уверенно строила театральный, музыкально-драматургический образ, откуда логически возникали элементы игры. С самого начала сценической жизни Надежда Андреевна руководствовалась этим принципом, ему неотступно следовала в продолжение двадцати семи лет, которые провела на сцене Большого те-

атра (вплоть до 1943 года, когда в расцвете сил решила посвятить себя целиком только концертной деятельности).

* *
*

Трагический образ несчастной матери, скорбной жены, все на свете потерявшей женщины, но мужественно переносящей бесчисленные беды, выпавшие на ее долю, создала Обухова в роли Любови, жены Кочубея, в опере П. И. Чайковского «Мазепа» по поэме Пушкина «Полтава».

Сценическую судьбу этой оперы нельзя назвать счастливой. Поставленная Большим театром в Москве (в 1884 году) и почти одновременно петербургским Мариинским театром, пройдя через сцены многих русских и зарубежных театров, опера вернулась на сцену Большого театра лишь полвека спустя, в 1934 году. Постановка была осуществлена Л. В. Баратовым*, художник — С. Иванов. Дирижировал Л. П. Штейнберг, талантливый, опытнейший музыкант с огромным оперным стажем. Актерский состав в этой постановке был поистине блестящим: Мазепу пели Д. Д. Головин и В. Р. Сливинский; Марию — А. К. Матова, С. П. Зорич, М. В. Баратова; Кочубея — А. И. Батурин, Л. Ф. Савранский, А. Н. Садомов; Андрея — Б. М. Евлахов, С. Н. Стрельцов, В. С. Дидковский. И конечно, одно из ведущих мест среди исполнителей заняла Н. А. Обухова.

Опера, в которой сходились два солнца русской культуры — Пушкин и Чайковский, — глубоко взволновала Надежду Андреевну, заставив ее сопереживать все страдания, исключительные испытания своей героини.

К работе над партией Любови Обухова приступила уже вооруженная значительным опытом, после многих лет пребывания на сцене Большого театра. Воспитанная на реалистических образцах классической оперы, Обухова к новой своей роли подошла, как всегда, руководствуясь прежде всего музыкой. Надежда Андреевна глубоко изучила также литературный прототип

* В 1949 году Баратов заново поставил оперу — уже в филиале Большого театра.

оперной героини — мать Марии из «Полтавы» Пушкина.

Задача была не из легких. Характер ее героини, при всей целостности его, сложен, многосоставен. Он включает в себя резкие переходы — от ласковости, любовной заботы к вспышкам гнева, к суровым призывам отомстить за поруганную честь, от нежных, настойчивых увещеваний к выражению пламенной ненависти к врагу родины и семьи, изменнику Мазепе.

Обухова глубоко проникла в созданный Пушкиным и Чайковским образ. Даже внешние черты были продуманы до мельчайших деталей. Героиня была показана в развитии: при первом появлении в начале акта Любовь полна оживления, радости, счастлива принять знатного гостя. Ее седая, гордо посаженная голова прекрасна. Жена генерального судьи Кочубея властолюбива и привыкла приказывать, не терпит ослушания. Когда же Любовь узнает о притязаниях Мазепы, ее охватывают презрение и гнев, негодование и возмущение.

В сложном ансамбле первого действия голос Любови главенствует, занимает центральное место и по смыслу содержания, и по эмоциональной силе. Многократно повторяемые слова негодующей матери: «Старец безумный, бесчестный!» — каждый раз звучат поразному.

Вспоминаются пушкинские слова:

И вся полна негодованьем,
К ней мать идет и с содроганьем,
Схватив ей руку, говорит:
«Бесстыдный! старец нечестивый!
Возможно ль?.. нет, пока мы живы,
Нет! он греха не совершит».

Любовь — Обухова была именно «вся полна негодованьем». Великая мука слышалась в ее реплике: «Не ждать добра от властного злодея! О горе, горе нам!» Интонационно трудный, напряженный ход мелодии подсказывал певице и линию сценического поведения. Артистка застывала на месте: горе как бы пригнуло ее к земле, но не сломило. Короткие, как стон, фразы отчаявшейся матери, обезумевшей от страшных известий, Обухова пела с леденящей душу болью. Особенно запомнилось, как она резким, чеканным говорком произносила: «Дочка, родимая!», вкладывая в эти слова всю силу материнского горя. Удар, нанесенный Марией, ее

признание в том, что Мазепа дороже ей, чем старики-родители, вначале потрясал Любовь, ранил ее женскую гордость. Но уже в следующее мгновение в ее чувствах наступал перелом, рождался протест, вызов: она не отдаст злодею дочь без жестокой борьбы. Обуховой удалось создать правдивый, сильный человеческий характер.

Любовь Кочубей в изображении Надежды Андреевны — это прежде всего прямой, волевой и властный человек, сознающий свою цену, место в обществе. В причитании Любови Обухова слышала и сумела передать большее, чем только материнские слезы, рыдания, сетования. Горе матери безмерно. Но еще более велико негодование: «В когти злому коршуну волей отдалася ты!» Мать, любящая и страдающая, в трактовке Обуховой не пассивно предавалась воспоминаниям, ранящим сердце, а, исполненная возмущения, гнева, протестовала: нельзя забыть горе, причиненное безрассудным поступком Марии: «Мать, отца одних оставила, горем и бесчестием обездолила ты навек их!»

Пушкинская героиня, еще более романтизированная в музыке Чайковского, вдохновляет Кочубея на справедливую, заслуженную Мазепой месть.

И, гнева женского полна,
Нетерпеливая жена
Супруга злобного торопит.
В тиши ночной, на ложе сна,
Как некий дух, ему она
О мщенье шепчет, укоряет,
И слезы льет, и ободряет,
И клятвы требует...

С изумительной силой трагической актрисы Обухова рисовала сложное сплетение чувств Любови—матери и жены. Поступь Любови быстра, не по годам энергична. Она полна решимости действовать, стремится и Кочубея убедить в необходимости борьбы с Мазепой. Металлом звенел ее голос: «Очнись от горя, Кочубей!» Жажда мести одухотворяла лицо. Движения, дотоле плавные, делались резкими, порывистыми. В ответ на признание Кочубея о готовящемся доносе на Мазепу, о разоблачении его предательства Любовь изливала переполняющие ее чувства — ярость и ненависть, презрение к злодею.

Обухова с завидной легкостью преодолевала громадные трудности тесситуры вокальной партии, скачки

на две с лишним октавы. Вся ее техника, все мастерство служили одной, главной цели — передать убедительно, художественно оправданно кипение страстей, энергию и жажду мести оскорбленной, несчастной матери.

И совсем иной представала перед зрителями Любовь, сраженная страшной неудачей Кочубея. Сцена матери, умоляющей дочь немедленно действовать, молить злодея Мазепу приостановить казнь, пытающейся объяснить потрясенной, находящейся на грани безумия Марии весь ужас, всю безысходность случившегося, — вся эта трагическая сцена проводилась Надеждой Андреевной как бы на одном дыхании. Начиная с обращения, напряженного, как вопль: «Мария, дочь моя!», через прерывистый, полный нервного возбуждения шепот: «Молчи, молчи... Не погуби нас!..» — Обухова доводила сцену до ее трагической вершины в возгласе, в котором слышатся и приказание, и страх, и опасение встретить отказ: «Спаси отца!»

Два гения — Пушкин и Чайковский — создали сцену огромного психологического накала страстей. Достойно разрешить ее музыкально-сценически возможно, лишь поднявшись до уровня их художественных требований. Надежде Андреевне Обуховой это удалось сделать с подлинно реалистической силой. Она воплотила весь сложный комплекс чувств Любови Кочубей.

В этой сцене есть короткая фраза, в которую Обухова — Любовь вкладывала огромный смысл: «Иди, проси, моли пощады у злодеев, о, спаси, спаси отца!» Мелодия построена волнообразно, на протяжении двух октав она неуклонно нарастает, а затем тремя уступами, словно с тяжким вздохом, ниспадает. Голос Обуховой здесь звучал грозно, гневно, мощно, как орган, и вместе с тем просто и человечно...

В ответ на вопрос растерянной, полной смятения Марии Любовь, задыхаясь и трепеща, вела свой рассказ о доносе на Мазепу, о предстоящей казни. Обухова всегда сосредоточивала в кульминационном моменте главное чувство, владеющее и руководящее героиней. Оно складывалось в процессе роста, становления характера героини из многих, часто противоречивых чувств, но в момент перелома главное доминирует и освещает происходящее. Так и в этой сцене: жалость к дочери, жажда мщения, материнская любовь были оттеснены мыслью о страшных мучениях, физических

страданиях, пытках Кочубея, страстным желанием помочь ему, спасти его, вырвать из рук палачей.

«Отца на казнь ведут... Спаси, спаси его...» Невыносимую боль, силу потрясенного чувства, напряженной до крайней степени воли Обухова передавала предельно убедительно. Реализм ее исполнения был художественно точен. Искусство ее словно было самой жизнью.

Не забыть, с какой внутренней силой, исступленностью — и тем не менее поражающей воображение красотой звучал голос певицы в многократно повторяемой фразе: «Тебе одной, тебе одной свирепство их смягчить возможно...»

Пароксизм отчаяния, охватывающий Любовь, когда, услышав шум шагов идущих полков, она старается пробудить упавшую без чувств, полубезумную Марию, трудно поддается описанию словами. Образ шекспировской мощи и шири создавала Обухова в этой сцене. В небрежно накинутом на голову пестром платке, оттеняющем бледность истомленного, осунувшегося лица, с глазами, воспаленными от непролившихся слез, Любовь Обуховой с невыразимой болью припадала к дочери, пытаясь поднять ее, пробудить. После выкрика: «Боже мой!» — почти шептала: «Полки идут... на казнь ведут...» И снова — полный отчаяния возглас: «Она не слышит, проходит время, Мария!» Столько горечи вкладывала Обухова в имя дочери, что чувствовалось: вот-вот сердце матери не выдержит, разорвется на части!.. В момент свершения казни Любовь и Мария вбегают на площадь и, потрясенные, останавливаются. Окаменевшее лицо Обуховой, сразу остекленевшие глаза выражали такой ужас, словно смерть своим крылом осеняла скорбную фигуру... Забыть ее было невозможно!

Кармен

«Кармен для меня — не легкомысленный мотылек, порхающий от цветка к цветку, а сильная, горячо любящая женщина, борющаяся за свободу своего чувства и предпочитающая смерть насилию над этим чувством».

Одна из центральных и любимых ролей Обуховой — Кармен — превосходно описана певицей в заметках, предназначенных для книги воспоминаний о ее жизни и

творчестве. Пытливый ум и наблюдательность артистки позволили ей интересно проанализировать свою работу.

Знакомясь с воспоминаниями певицы и беседуя с ней, я всегда поражался тому, как глубоко и всесторонне артистка интересовалась не только самой оперой Бизе и литературным первоисточником — новеллой Мериме, но и многочисленными постановками «Кармен» в Большом театре и в других театрах России.

Оказалось, она отлично знала историю сценической жизни «Кармен»: и постановку в театре С. И. Мамонтова (сезон 1885/86 года), и более фундаментальную постановку в Большом театре (1898 год), с которого, собственно, и начинается знакомство московской публики с гениальным созданием Бизе. Более ранние спектакли, показанные гастролировавшей в Москве итальянской труппой (1883 год) и мамонтовским театром, были несовершенными и в музыкальном, и в сценическом отношении.

Обухова знала отзыв видного музыкального критика того времени Н. Д. Кашкина об исполнении роли Кармен гастролировавшей в Москве в 1908 году знаменитой испанской певицей Марией Гай: «...это только простая фабричная работница, чуждая какого-либо изящества и поэтичности, какие хотелось бы видеть в ней, считаясь с музыкальным воплощением ее в опере Бизе».

Надежда Андреевна впервые спела партию Кармен в Большом театре 14 апреля 1930 года, в пору своего наивысшего расцвета. Как вошла она в спектакль, давно шедший в театре и имевший долголетние традиции в трактовке ролей и Кармен, и Хозе, и Эскамильо, рассказывает она сама. Сейчас же останавливаю внимание на любопытной оценке ею искусства Марии Гай, отличающейся от профессиональной критики Н. Д. Кашкина.

«...Прошло много лет с тех пор, как я пела Кармен на сцене Большого театра. Но воспоминания о моем первом выступлении в этой партии до сегодняшнего дня живут в моей памяти, и они так свежи, как будто это было вчера.

Оперу Бизе я, конечно, знала давно. Еще в годы моей юности, живя в Ницце, я слушала ее на сцене открытого театра, в горах, среди чудесной природы, под синим южным небом. Партию Кармен пела известная певица Сесиль Кеттен. Этот необычайный спектакль

произвел на меня неизгладимое впечатление. После него я долгое время буквально бредила этой оперой, ее темпераментными героями, чарующей, страстной музыкой, яркими танцами и, конечно, игрой и пением изумительной артистки, певшей Кармен.

Значительно позже, уже на сцене Большого театра в Москве, я слушала другую Кармен — Марию Гай. Вот эти два образа подлинно „испанских" Кармен до сих пор у меня перед глазами. Их роднил, так сказать, национальный характер, но по существу они были разные: Кеттен была темпераментна, гибка, подвижна и очень изящна; Гай внешне была более сдержанна, но резка и порой грубовата. Каждая из них воплощала правдивый образ фабричной девушки из народа. Как бы сама жизнь вступала на сцену. Какие яркие детали были в исполнении Марии Гай: своеобразная походка, характерные движения, темперамент, огонь. Вспоминается, как в первом действии Мария Гай грызла апельсин и швыряла корки на землю. Это было так естественно! Я тогда познакомилась с Марией Гай в доме моих знакомых, где она принимала участие в домашнем концерте. Она и в жизни была очень самобытна. М. Гай подарила мне свою фотографию с дружеской надписью. Эта фотография висит у меня на стене и напоминает мне о чудесной артистке, как бы созданной для исполнения Кармен».

Доброжелательно, с дружеской похвалой говорила Обухова и о советских исполнительницах роли Кармен: «Опера „Кармен" постоянно была в репертуаре Большого театра, и мне привелось видеть многих исполнительниц этой партии. Больше других мне нравилась М. П. Максакова».

Действительно, Мария Петровна Максакова была великолепной Кармен, такой же самобытной и колоритной, как и во всех других ролях, — хотя бы Марины Мнишек или Марфы, Любаши. Отзыв Обуховой о ее мастерстве был справедливой данью старшего товарища по искусству.

В вышеприведенной характеристике Кармен, данной Обуховой, особенно важное место уделено борьбе ее героини за свободу своего чувства, волевым, активным чертам ее натуры.

В музыке Бизе, пронизанной множеством прекрасных, темпераментных, ярко народных мелодий, Обухо-

ва почерпнула средства выразительности для лепки роли.

Наряду с лучшими партиями русского репертуара Обухова питала склонность к этому, наиболее реалистическому, полнокровному образу в западноевропейской оперной музыке. Больше всего пленяли воображение артистки жизненность, естественность музыкальных интонаций, посредством которых композитор создал своеобразный характер оперной героини — фабричной работницы. Для музыкально-драматургической характеристики Кармен свойственно прихотливое сплетение разнонациональных народных элементов (ритм испанских танцев, чувственный темперамент цыганских мелодий, французское изящество и грация гармоний, инструментовки). Артистке, берущейся за партию Кармен, нелегко, оперируя столь сложными и разнородными средствами, воплотить в вокальном и сценическом плане созданное композитором органическое единство музыкального образа.

Надежда Андреевна Обухова создала на советской оперной сцене классический образ Кармен.

Прежде чем вспоминать эпизод за эпизодом все появления Кармен в трактовке Обуховой и показать логическое развитие сложного, не без противоречий, образа, следует отметить главное и решающее, что определило успех артистки и отношение зрителя к героине оперы.

Рисуя девушку из народа, Обухова никогда и нигде не прибегала к упрощению, к натуралистическому обыгрыванию сценических деталей. Кармен в толковании Обуховой — это дитя народа, натура цельная, горячая, искренне, со всей страстью отдающаяся внезапно на нее нахлынувшему, завладевшему всем существом чувству.

Обухова захватывала зрителя непередаваемо тонкой игрой чувств, выраженных без всякой вычурности движений и излишней жестикуляции. Глубина и переменчивость чувств Кармен подсказаны музыкой Бизе. Всегда исходя из замысла композитора, Обухова, создавая образ Кармен, освободила свою героиню от рутинных наслоений, штампов, псевдотрадиций, за десятилетия существования «Кармен» на сцене отяготивших и даже исказивших первоначальный замысел и Мериме и Бизе (либретто А. Мельяка и Л. Галеви).



На занятиях в консерватории
Слева — Умберто Мазетти,
рядом с ним — Н. А. Обухова









Любаша. 1916

Любава. 1912



Н. А. Обухова с А. В. Неждановой (справа) и К. Г. Держинской (внизу). 1912





Полина. 1916

Кащеевна. 1917



Амнерис. 1922

Фрикка. 1925



Любаша. 1933

Клариче. 1927

Марфа. 1928





Кармен. 1930

Марина Мнишек. 1927





Любовь Кочубей. 1934

Весна. 1930-е гг.



Н. А. Обухова выступает в госпитале. 1942

Н. А. Обухова с А. М. Ивановым-Крамским (слева) и И. С. Козловским. 1951



Н. А. Обухова и А. А. Яблочкина. 1952





Обухова пела всю партию Кармен с такой безыскусственной простотой, изяществом и грацией, что не возникало и мысли о «преднамеренном» кокетстве, о цыганке с инстинктами «тигрицы» или прочих преувеличениях, иногда фигурировавших на сцене в качестве черт, якобы присущих Кармен. Певица отнюдь не лишала свою героиню ни темперамента, ни женственности, ни лукавого, порой наивного кокетства, но все это было в меру и, главное, обусловлено музыкальным существом того или иного эпизода партии.

Музыкальный образ Кармен во всей его правде и необычной красоте был раскрыт Обуховой в процессе показа, сценического воспроизведения переживаний героини, развития ее чувств. Представленная композитором сначала в лирической и даже отчасти комической ситуации, далее Кармен показана в драматической коллизии, приводящей к трагической развязке. Певица стремительно развертывала перед зрителем такой, казалось, переменчивый, но в самой своей сути (в отношении к жизни) постоянный образ Кармен. Главное в ней — жизнелюбие, самозабвенное упоение молодостью, непоколебимая вера в свои силы. И быстрый взгляд, словно случайно брошенный на Хозе (в спектакле, на котором я присутствовал, эту партию пел Б. М. Евлахов), и лукавая, без смущения улыбка, скорее вызывающая и дерзкая, и острые, насмешливые реплики завершались «Хабанерой». Обухова начинала «Хабанеру» не спеша, мягко, негромко, но уже с первых нот в мелодии слышались вызов, решимость, смелость чувств. Легко, незаметно делала певица знаменитые portamento — скольжения звука вверх на октаву и септиму, сообщавшие песне и танцу удивительное своеобразие, томную прелесть. Попадание на конечную ноту всегда было абсолютно точным, острым, словно укол.

«Любовь свободна» — такова основа чувств Кармен. Гимном, вернее, дифирамбом любви начинается партия Кармен, и Обухова делала «Хабанеру» центральным эпизодом экспозиции не только по расположению, но и по существу, по насыщенности темпераментом, по лирико-драматической собранности и выпуклости вокального рисунка. Логическую линию нарастания чувства певица проводила от исполнения огненной «Хабанеры» к сцене с цветком, брошенным Хозе как дерзкий вызов.

К следующему большому вокальному эпизоду — «Сегидилье» и дуэту с Хозе — ведет музыкальная сцена, очень важная в дальнейшей характеристике Кармен и поэтому рельефно оттенявшаяся Обуховой. Это диалог Кармен и Цуниги. В трех восьмитактах, почти лишенных слов, раскрывая содержание музыкального образа, певица показывала захватившую, воспламенившую Кармен страсть. Обухова словно огнивом высекала искры — три вспышки мелодии освещали беспрерывно меняющийся облик своенравной цыганки. Превосходной была сцена обольщения солдата. «Сегидилью» Обухова пела вкрадчиво, предельно выразительно, моментами словно шепотом напевая мелодию, но задорный ритм танца она тонко и остро акцентировала в продолжение всей сцены. Достигавшийся эффект был разителен. Буйная сила жизни, скрытая, лишь намеками пробивающаяся страсть — вот чем насыщена, чем блещет и покоряет «Сегидилья» Кармен в исполнении Обуховой.

Короткий колоритный дуэт с Хозе артистка завершала филигранно отточенными, как ветер стремительными взлетами голоса. Победа одержана — артистка показывала свою героиню в предчувствии счастья.

Сложным вокальным узором отмечены быстрые перемены в настроениях и чувствах Кармен. Во втором акте Обухова продолжала развивать и углублять так смело и интересно начатую роль. Цыганская песнь («В цыганах закипела кровь»), первый диалог с Эскамильо, квинтет и, наконец, дуэт с Хозе и финальный ансамбль — каждый из номеров порознь и все они в целом посвящены выявлению ведущей черты, наряду со страстностью натуры определяющей характер Кармен, — ее свободолюбие, неумение и нежелание подчиняться чужой воле.

В цыганской песне Кармен — Обухова с захватывающей силой увлекала в вихрь все убыстряющегося огненного танца находящихся в таверне. В органическом единстве песни и танца Кармен стремилась выразить всю полноту охвативших ее чувств, все напряжение страсти.

Обухова всегда была необычайно чутка к своим партнерам, оттого с нею так легко, так свободно всегда чувствовали себя исполнители других ролей. Никогда не выставляя себя на первый план, артистка тем

самым помогала созданию подлинно гармоничного ансамбля. Примером могут служить все ансамбли в «Кармен», в особенности сцена с Хозе. Начиная дуэт второго акта, Обухова свою песню-пляску обращала к Хозе, возбудившему в ней страстную любовь. Таким образом, внимание, концентрируясь, естественно, на исполнении Обуховой, все же, даже помимо воли зрителей, обращалось и к тому, кому посвящала свой порыв, свою призывную песню Кармен.

Обухова пела, аккомпанируя себе на кастаньетах. Напряженность, непрерывность мелодической линии, легкие, еле заметные, как бы «говорящие» паузы, пластичность, темпераментность всей песни-пляски делали ее тем средством, которое призвано было победно завершить любовное пленение Хозе. Словесный поединок Кармен с Хозе проводился Обуховой с тонкой, еле уловимой иронией. В этой вокально сложной сцене у Кармен на первый план проступало сознание неотразимой силы своих чар.

Иное настроение показывала Обухова в третьем акте, в сцене гадания. Кармен словно становилась старше, строже, углубленней. Надежда Андреевна пела просто, печально, обращаясь к внутреннему миру своей героини. Мир этот полон суеверий, предчувствий. Кармен верит в силу, в непреложность предсказания карт. Артистка горестно и покорно предсказывала мрачную судьбу своей Кармен. Сначала ее голос звучал задумчиво и тихо, потом, постепенно пробуждаясь от гнетущего ее душу состояния, все более внутренне протестуя, Обухова насыщала звучание металлом, и самый тембр убедительнее всяких слов свидетельствовал о принятом решении: не сдаваться, жить наслаждаясь, безбоязненно устремляться навстречу любым опасностям, превратностям судьбы.

Нерешительный, непоследовательный в чувствах и действиях Хозе вытеснен из сердца Кармен новым героем — кумиром толпы, дерзким и самонадеянным, смелым и мужественным тореадором Эскамильо. Кармен всецело захвачена новой страстью. Все встречи с Эскамильо, даже мимолетные реплики, Обухова проводила тонко, художественно правдиво.

Особенно хороша была артистка в последней сцене. Ее Кармен поистине прекрасна в своем бесстрашии, в готовности до конца отстоять свободу чувства.

«Кармен не дрожала еще никогда... Страха не знаю» — эти короткие речитативные фразы Обухова произносила решительно, твердо, четко, даже с вызовом... И эти слова подтверждались всем развитием образа на протяжении оперы.

В финальном дуэте с Хозе Обухова произносила каждую фразу проникновенно и углубленно. Без тени пафоса или надрыва, как и вся партия, очень просто и правдиво звучали предсмертные слова Кармен. Среди них как вершины возвышались две фразы, схожие по музыкальному строению, а по смыслу дополняющие одна другую. «Нет, не уступлю никогда!» — восклицала артистка, и голос Кармен звучал особенно полно, сильно, мужественно. Слова цыганки свидетельствовали об убежденности ее в своей правоте, о ее вере в свое право на властно захватившую все ее существо любовь. Начав фразу в быстром темпе, постепенно задерживая дыхание, Обухова заканчивала свое утверждение тихо и значительно. Не предчувствием гибели, не мистическим страхом перед неотвратимой смертью, а непоколебимой гордостью, несломленной волей к жизни была насыщена вся эта сцена.

Еще более внятно эту же мысль, вкладываемую в уста Кармен, Обухова утверждала в аналогичной фразе: «Свободной я жила, свободной и умру!» Те же твердые и вместе с тем поразительно теплые, задушевные звуки, та же несгибаемая энергия, самоотверженное стремление к свободе слышались в пылких, жизнеутверждающих интонациях голоса певицы. Обухова достигала в заключительной сцене редкого эффекта. Кармен даже в смертный час торжествовала победу. Зритель не только сожалел о ее судьбе, но вместе с ней глубоко и полно ощущал торжество любви, которая стократ сильнее смерти.

Силой своего вокального мастерства Обухова создала реалистический образ испанской цыганки, с ее собственными представлениями о верности и постоянстве в любви. Успех певицы был обусловлен не только талантом и мастерством. Обухова необычайно глубоко воплощала черты любимой оперной героини. Проникновение в сущность инонационального характера оказалось столь успешным потому, что оно было обусловлено подлинно высоким уважением и интересом к внутреннему миру человека другой национальной культуры. Эта

черта свойственна русскому реалистическому искусству в целом, а ведь Н. А. Обухова являлась выдающейся представительницей именно русского советского искусства...

В заключение очерка о созданном Обуховой образе Кармен хочу привести ее собственные слова:

«Несмотря на то, что опера Бизе и образ Кармен давно уже пленяли и волновали меня, мне как-то не верилось, что я когда-нибудь буду ее петь.

Вокальная сторона меня не смущала. Я знала партию давно. Меня беспокоили трудности сценические: как мне удастся воплотить темпераментную Кармен, как удастся включить в рисунок роли танцы, без которых не может жить героиня оперы? И вот однажды, совершенно неожиданно для меня, тогдашний директор Большого театра Е. К. Малиновская пригласила меня в свой кабинет и предложила выступить в партии Кармен. В театре намечались гастроли американского дирижера Владимира Савича. Он должен был дирижировать только одной оперой — „Кармен", и ему должны были предоставить репетиции с солистами, оркестром, хором и балетом.

Другой более удобный случай я вряд ли могла предвидеть, так как вводы новых исполнителей проводились без специальных репетиций. Здесь же мне предоставлялась возможность работать так, как будто я готовила партию в новом спектакле театра.

Конечно, я не могла не воспользоваться таким неожиданным для меня предложением и с волнением и радостью согласилась».

На мгновение прерву рассказ певицы. Ведь за спиной артистки, уже снискавшей большую славу и любовь зрителей, была тринадцатилетняя работа в Большом театре. Казалось бы, все данные Обуховой подсказывали ей необходимость спеть на сцене Кармен. Она имела и моральное право заявить об этом в театре громко и твердо. Но не делала этого в силу присущей ей скромности, такта. Наоборот, сомневалась: все ли удастся в воплощении роли. И самоотверженно готовилась к работе: искусство ставило перед артисткой новые и увлекательные задачи.

Кроме того, ее не удовлетворил бы спешный «ввод» в текущий репертуар. А именно так принято было делать с новыми, даже именитыми исполнителями.

«Как я уже писала, я хорошо знала партию Кармен, и надо было ее только повторить и, как у нас говорят, „подчистить“. Так как срок до спектакля был довольно короткий, я горячо принялась за работу, в которой мне помогал концертмейстер театра М. И. Сахаров, чуткий художник...» О Матвее Ивановиче Надежда Андреевна всегда вспоминала с большой благодарностью, даже нежностью, как о подлинном товарище и помощнике в работе.

«Руководство Большого театра было ко мне крайне внимательно. Художник Ф. Ф. Федоровский, в декорациях которого шел тогда спектакль, сделал для меня новые эскизы костюмов.

Танцы я проходила с артисткой М. Р. Рейзен, одной из ведущих балерин Большого театра. Будучи классической танцовщицей, М[ария] Р[омановна] в концертах танцевала характерные танцы и особенно славилась исполнением испанских танцев».

Два слова о танцах Обуховой в роли Кармен. Все, кто помнит эти маленькие, полные жизни эпизоды, обращали внимание на грацию танцевальных движений, поразительно темпераментных, пленяющих свойственным им внутренним огнем. Обуховой было сорок четыре года, но никому и в голову не приходила мысль о ее возрасте. Артистка была легка, танец ее не был головокружителен, но искрился подлинной юностью чувств, в нем главенствовало упоение жизнью, это был танец-песня или, вернее, ритмически упругая песня о танце.

«Сценически я готовила партию Кармен с А. П. Петровским, талантливым, опытным оперным режиссером. Он до оперы работал на драматической сцене и принес в музыкальный театр глубокое понимание реализма. Петровский очень интересно раскрывал передо мною образ Кармен. На своем веку он перевидал многих исполнительниц этой партии, в том числе и Медею Фигнер, прославленную Кармен русской оперной сцены. Его рассказы я жадно впитывала. Но, внимательно относясь к тому, что предлагал Петровский, я, однако, не во всем с ним соглашалась. Например, я никак не могла согласиться с первым выходом Кармен в начале оперы. Петровский хотел, чтобы я выбегала на сцену из-за кулисы, как бы резвясь среди толпы молодежи, преследующей меня. Юноши со смехом должны были забрасывать меня апельсинами. Такой выход казался мне фальшивым. Во-

первых, мизансцена никак не соответствовала моей довольно крупной фигуре и, главное, противоречила моему представлению о характере Кармен.

Я мыслила себе Кармен совсем иной: кокетливой, задорной, властной, полной сознания своей силы, своего обаяния. Моя Кармен была горда, царственна, величава в своей простоте, она была веселой, пылкой, страстной, порой грубой, брызжущей огненным темпераментом. А. П. Петровский согласился со мной и охотно переставил всю мизансцену. Особенно меня увлекали и волновали мои певческие репетиции под рояль. Меня буквально пьянила изумительная музыка Бизе. Я всегда почти репетировала полным голосом и так увлекалась, что во время репетиции начинала бессознательно играть — передо мной был несуществующий Хозе. Меня не смущали пытливые, критические глаза режиссера, и я давала полную волю своей фантазии. Я училась щелкать кастаньетами, привезенными мной из Сорренто.

Все репетиции, о которых я рассказываю, происходили у меня дома.

Когда я была музыкально и сценически достаточно подготовлена, меня стали вызывать на общие репетиции с участниками спектакля. Потом начались спевки под рояль с дирижером и, наконец, на сцене под оркестр с хором, балетом и мимансом».

Интереснейший рассказ артистки, настойчиво и смело ставившей свое ви́дение образа героини, свое представление о нем, крайне характерен для Надежды Андреевны. Ведь до встречи с режиссером, дирижером, художником она всегда вынашивала образ, не раз проверяла его мысленно за роялем. Спорила сама с собой, советовалась с литературными источниками, знакомилась с критикой других исполнительниц. Имея ясный, продуманный план действий в работе над ролью, артистка, конечно, считалась с мнением постановщиков. Но давала им бой, если была убеждена в своей правоте. И в данном случае бой был выигран. В споре рождалась истина — на сцене представала не трафаретная, порой вульгарная Кармен, а живое, музыкой Бизе рожденное и осененное существо, пленительное и чарующее своей силой и грацией.

«...Особенно я любила последнее, четвертое действие оперы и мою финальную сцену с Хозе. Я любила эти речитативы, насыщенные красивыми грудными звуками. Я любила эту Кармен, гордую, бесстрашную, неумоли-

мую, любящую свободу и смело идущую на смерть. Какое богатство красок заключено в финальной сцене: страстная любовь, насмешка, ревность, презрение и, наконец, этот предсмертный торжествующий крик: „Свободной я жила, свободной и умру“».

Вот умение в одном определении «торжествующий» дать исчерпывающую характеристику душевного состояния героини. Не исступление, нет, не жертвенность, не покорность фатуму, а торжество, победа, ликование — поразительна была сила не только артистического воплощения идеи, но и четкого ощущения того, что было важным в этот решающий судьбу героини миг. Крик Кармен был *торжествующий*. Много смысла вложено в это емкое слово.

«Вспоминаю, как я выходила в этом действии из левой кулисы и, пройдя через всю сцену, подходила к Фраските и Мерседес. Я была роскошно одета. Черное бархатное платье с отделкой из золотых кружев, золотые туфли, серьги в ушах, красивая прическа с черепаховым гребнем и белым цветком. На плечах был белый шелковый платок с длинной бахромой. В руках — большой черный веер. Фраскита и Мерседес с завистью оглядывали меня. Эскамильо, красивый и нарядно одетый, появлялся на пороге цирка. Он искал меня глазами. Я выходила из толпы и, счастливая, солнечная, шла ему навстречу. После дуэта он нежно прощался со мной. Я давала ему на счастье руку и долго провожала его взглядом, посылая ему прощальный привет...

Потом я оставалась на огромной сцене Большого театра одна. Из левой кулисы появлялся Хозе. Мрачный, закутанный в длинный серый плащ, он был жалок и страшен.

Не глядя на него, стоя вполоборота, я холодно обращалась к нему.

И чем больше Хозе умолял меня не покидать его, тем непреклоннее становилась я. Наконец терпение мое кончалось, во мне загоралась злоба, я кусала губы, ломала веер и топтала его ногой. Измученная его мольбами, я бросала ему в лицо: „Мольбы напрасны, не уступлю“, — и выбегала на авансцену в каком-то экстазе. Восторженно, полным звучным голосом я пела: „Свободной я жила, свободной и умру!“

В цирке слышались крики и звук труб. Я и Хозе прислушивались. Народ торжествовал победу, я с тор-

жествующим криком бросалась к цирку. Хозе останавливал меня, я вырывалась и снова бежала вперед.

Наконец Хозе преграждал мне путь. Между нами происходила борьба, и, наконец вырвавшись, я вбегала на ступеньки цирка. Хозе настигал меня, выхватывал нож и вонзал его в мою грудь. Я как подкошенная со стоном падала и скатывалась по ступенькам вниз. Хозе пел свою финальную фразу...»

Прошу обратить внимание на описание всего происходившего на сцене. Обостренная временем память сохранила малейшие детали сценического поведения героини. Фигура Кармен, мстительницы за покушение на ее свободу, отстоявшей эту свободу ценою жизни, врезалась не в память только, а в самое сердце зрителей.

Наряду с Любашей и Марфой созданный Обуховой образ Кармен — одно из лучших достижений русской вокальной школы, советской оперной сцены.

Амнерис. Далила. Фрикка. Клариче

В галерее оперных образов зарубежного репертуара Надежды Андреевны Обуховой следует выделить партии Амнерис («Аида» Верди) и Далилы («Самсон и Далила» Сен-Санса). Вдумчиво, с глубоким проникновением в стиль музыки, отличавшим ее артистический облик, работала артистка над этими партиями.

Пафос любовной страсти египетской принцессы и коварство обольстительной библейской красавицы в одинаковой степени условны. Стиль помпезного, красочного искусства «большой оперы» предполагает некоторую приподнятость, не только внешнюю эффектность, но даже аффектированность чувств.

Для Обуховой подобное сценическое решение образов было неприемлемо. В Амнерис и Далиле артистка стремилась — и ей это великолепно удалось — найти и донести до слушателя живые черты характеров, реальные чувства этих по-оперному «условных» героинь, сходные с переживаниями «обыкновенных смертных», женщин, которым не чужды простые, но сильные чувства. Уже первая встреча зрителей с Амнерис — ее речитатив и дуэт с Радамесом, ее неясные, смутные пока догадки о существовании соперницы и стремление завоевать ответное чувство Радамеса — дает ключ к пони-

манию рисуемого артисткой, пока эскизно, образа дочери фараона. Безраздельно владеет ею любовь. Утверждаясь в справедливости, основательности своих ревнивых догадок, Амнерис Обуховой была готова на все, лишь бы Радамес принадлежал ей. Отчаяние толкает Амнерис на признание в жажде отмщения ни в чем не повинной Аиде. Властные, грозные интонации доминируют в возгласе «О, горе рабе преступной...» Первая кульминация возникает в заключительной фразе трио с Аидой и Радамесом; в ярости, в исступлении Амнерис скандировала, многократно повторяя все более возбужденно: «Я страшно буду мстить!» Обухова и в гневе была прекрасна, все чары своего женского обаяния мобилизовала ее героиня, чтобы быть или хотя бы казаться сильнее, могущественнее рабыни.

Психологически верно оттеняла Обухова все перипетии чувств своей героини в сцене встречи победителя — Радамеса. Со скрытым торжеством, вызовом сопернице произносила Обухова: «Злая рабыня, как ты теперь мою любовь похитишь!» Нигде не выпячивая себя на первый план, Обухова великолепно проводила все ансамблевые сцены (их значение в опере Верди весьма велико!). Однако внимание зрителя невольно приковывалось к образу, к поведению, к репликам, к певучим фразам Амнерис. Она была в центре действия — ее лицо, воодушевленное страстью, не оставалось спокойным ни на мгновение, Обухова — Амнерис живо реагировала на все происходящее вокруг.

Самой впечатляющей сценой в «Аиде» был финальный дуэт с осужденным на жестокую смерть Радамесом. Мелодии Амнерис льются свободно, широкой волной. Страстно любящая молодого военачальника дочь фараона забывает свой высокий сан, она — только женщина. Исходя из глубокого содержания музыки, Обухова со всей горечью и искренностью потрясенного сердца изливала свои жалобы. Амнерис умоляла, заклинала возлюбленного, корила себя, обвиняла, обличала и снова молила, чувствуя всю тяжесть своей непоправимой вины, осуждая — слишком поздно — свою ревность и жестокость. Так, Обухова создавала образ не столько экзотической «дочери фараона», сколько страстно любящей женщины.

Разумеется, источником, основой образа, благодаря которым так жизненно были воплощены Обуховой все

многогранные стороны характера Амнерис — ее царственность и властность, ее способность на глубокие переживания, ее женская слабость и порожденная ею ненависть к рабыне, — источником неиссякаемым и животворным была высокодраматическая, прекрасная музыка Верди.

Весь облик Амнерис в трактовке Обуховой был исполнен красоты, но красота эта была особого свойства, особых качеств. Она была тяжелой, давящей, гнетущей. Деспотическая сила Амнерис особенно рельефно раскрывалась артисткой в дуэте с Аидой (второй акт). Выразительнейший мелодический речитатив Верди нашел в Обуховой редкостную толковательницу. Артистка не только арии, но и все речитативы пела полным звуком. Притворное участие, оскорбленную женскую гордость, негодование Амнерис, ее презрение и ненависть к сопернице Обухова выражала силой и средствами своего вокального мастерства.

* *
*

В опере Сен-Санса «Самсон и Далила» роль гордой филистимлянки едва ли не более рельефно очерчена композитором, нежели роль Самсона. Арии и ансамбли, в которых Далила главенствует, — лучшие эпизоды оперы. Обухова искусно и чутко вела партию Далилы, тонко показывая ее изощренную жестокость и вероломство по отношению к Самсону.

Самсон — враг филистимлян, вождь Израиля, поднимающий свой народ против притеснителей и давних угнетателей. Далила коварно обольщает Самсона, чтобы лишить его силы, а евреев, врагов своего народа, лишить вождя. Артистка удачно нашла жизненно-правдивые черты в обрисовке хитроумной и жестокой красавицы. Обухова создала образ неотразимой в своей своеобразной красоте и прелести, умной и волевой женщины. Далила предает Самсона, руководимая желанием отомстить ему прежде всего как врагу филистимлян. Сокровенные чувства и побуждения Далила раскрывает в своих ариях.

Благодаря широте, гибкости и совершенству вокально-сценического искусства Обухова сумела, не обедняя, не упрощая образ, не сводя его к одной тем-

ной, мрачной окраске, правдиво показать типичные для Далилы черты: ее жестокость, вероломство, лицемерие. Приподнятость, патетика, пусть ложная, звучат в арии «Героем я гордиться вправе», трепетная нежность — в арии «Весна появилась». Страстное заклинание: «Любовь, дай свое обаянье» — сменялось исполненной лирического чувства и нескрываемой радости одержанной победы в арии «Открылася душа». Обухова пела эти арии с подлинной проникновенностью, драматически осмысленно, и образ, созданный ею, захватывал своей жизненностью и правдивостью.

Уже в экспозиции образа — в противопоставлении притворной нежности, обольстительных речей, обращенных к победителю филистимлян (финал первого акта), и предощущения грядущей мести (начало второго акта) Обухова вкладывала в уста Далилы сладость, скрывающую горечь змеиного яда. Далила представала перед зрителями во всесилии своих чар, перед которыми даже Самсон, герой и патриот, не смог устоять. Героиня Обуховой искусно и тонко плела нити заговора, исподволь наращивая силы, которые обезоружат, обессилят Самсона. В отблесках страсти — но не любви, а жажды отмщения — предстает перед своим народом Далила. В финале последнего акта Обухова преодолевала с легкостью чисто виртуозной весь высокий регистр очень сложной партии, в том числе редкие в партиях меццо-сопрано фиоритуры. Хроматические гаммочки, вкрадчивые интонации в голосе Далилы, издевающейся над побежденным, ослепленным и поверженным Самсоном, передавались Обуховой с чуть сдерживаемым сладострастием. Тем неожиданней был покрывавший голоса народа крик Далилы (верхнее *си-бемоль* на фортиссимо) — этот крик ужаса перед неотвратимой гибелью: стены храма рушились на головы торжествующих филистимлян.

Артистка заставляла поверить в правду созданного ею образа, при всей его оперной условности. Такова была сила ее таланта, блистательного вокального мастерства, выдающейся драматической одаренности и чуткости, замечательной способности перевоплощения и, главное, постоянной опоры на незыблемые традиции русского реалистического искусства.

* *
*

Заканчивая обзор созданных Надеждой Андреевной Обуховой образов оперных героинь, хочется в нескольких словах упомянуть о трех ролях, очень разных и по стилю и по значительности занимаемых ими в операх местах: это Фрикка в операх Вагнера «Золото Рейна» и «Валькирия» и Клариче в «Любви к трем апельсинам» Прокофьева.

Истинной богиней представала в «Золоте Рейна» Обухова — Фрикка. Ослепительно прекрасная, царственная, она — достойная жена грозного Вотана. Фрикка — защитница семейного очага, заступница за сестру — богиню Фрейю, беспечно обещанную Вотаном по договору злым великанам Фафнеру и Фазольту, воздвигшим для него неслыханной красоты чертоги — Валгаллу. Обухова нашла для роли Фрикки нужные краски, наделив ее чертами, близкими смертным женщинам. Гневом полны обличающие Вотана слова Фрикки: «Что вам священно, жестоким сердцам?.. Манит вас только власть!» Вздымающаяся волна мелодии как нельзя лучше передавала волнение богини — Обухова насыщала эту фразу чувством горечи и разочарования. В развивающейся далее ламентации Фрикка, произнося слова: «Ах, дрожа за верность твою, печально я мечтала», — создавала образ скорбной женщины — богини, не свободной от переживаний обыкновенных смертных женщин.

* *
*

Совершенно иной была Обухова в роли Клариче. Сказка Карло Гоцци, музыкально переосмысленная Сергеем Прокофьевым, насыщена сарказмом, весело пародирует романтику, дает простор фантазии постановщика, артистов.

Впервые поставленная Большим театром 19 мая 1927 года, опера Прокофьева вызвала немалые критические толки, хотя всеми признавались ценность, остроумие, блестящее мастерство партитуры. Музыка «Любви к трем апельсинам» зажигательна своим сценическим темпераментом и требовательна ко всем без исключения исполнителям. Поставлена опера была Большим театром весьма тщательно, украшена именами таких артистов, как А. В. Нежданова (Нинетта),

Н. А. Обухова (Клариче), В. Р. Петров (Король Треф). Режиссировал спектакль А. Д. Дикий, проявивший много вкуса и изобретательности в постановке. Декорации художника И. М. Рабиновича были увлекательно-красочны, новы по форме, хорошо гармонировали с острой, чеканной музыкой.

Дирижировал оперой молодой тогда Н. С. Голованов, дирижировал мастерски, вложив в спектакль максимум умения, горячего темперамента, понимания новых задач, поставленных композитором перед театром.

Обухова встретилась с ролью для нее неожиданной и нелегкой по интерпретации. Принцесса Клариче — племянница короля Треф. Она оказывается в компании с заговорщиками, мешающими излечить наследного принца от завладевшей им ипохондрии. Ее единомышленник — первый министр Леандр, заправляющий всеми делами в королевстве. Клариче задумала переворот в государстве. Для этого надо погубить бедного ипохондрика, которого излечить может только веселый смех. Задача — во что бы то ни стало не допустить к принцу весельчака Труффальдино и кого-либо другого, способного развеселить безразличного ко всему принца.

Клариче строит свои планы. Она внушает Леандру надежду стать королем. Ведь если принц умрет — наследницей престола окажется она, Клариче. Она обещает Леандру любовь и трон. Но чтобы достичь этого, нужны более радикальные средства, дабы принц поскорее зачах и умер.

Таким образом, артистке предстояло создать пусть сказочную, пусть в пародийном плане, но злодейку, плетущую сети хитрой и коварной интриги.

Обухова и здесь нашла отличный ход, подсказанный самим характером музыки, шутливым даже в самых драматических местах.

Очень интересно загримированная, с локонами, в форме вопроса ниспадавшими почти до губ, с тонким изломом грозно нахмуренных бровей, она являла собой сказочно зловещее олицетворение коварства. Обухова точно придерживалась ремарки, сделанной композитором: Клариче — резкая, решительная, экстравагантная. Отлично выдерживая такой рисунок роли, артистка с первых слов акцентировала угловатость и непримиримость своей героини. Это соответствовало и музыкальной характеристике Клариче: в оркестре — беспокой-

ные триоли, в мелодии — скачки, хроматические ходы; в ее вокальной партии — повелительные интонации, многообещающая, волной нарастающая фраза: «Я подниму вас до трона...», а в обращении с колеблющимся Леандром — презрительный, уничтожающий тон. Зловеще произносила Обухова — Клариче фразу: «Тут надо действовать короче. Принцу нужен опий... или пуля!» Так естественно звучало в конце фразы sforzando и следующее выжидательное замедление: какой эффект она произведет?!

Оказывается, палитра выразительных красок артистки вовсе не исчерпывалась так полюбившимися слушателям задушевными образами героинь русских и зарубежных классических опер, свойственными им лирико-драматическими, нередко трагическими чертами. В партии Клариче артистка нашла новые, ранее не испробованные выразительные средства, и они помогли ей создать образ фантастический, очень яркий и полностью соответствующий замыслу прокофьевского прочтения сказки-пародии Гоцци.

Многоликой оказывалась галерея созданных Обуховой сценических образов и, что важнее всего, убедительной в их трактовке и всегда носящей печать неповторимой индивидуальности артистки.

КОНЦЕРТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Выделяя в отдельный раздел концертную деятельность Надежды Андреевны Обуховой, я невольно задумался: правомерно ли это? Ведь отличие искусства Обуховой — будь то на оперной сцене или на концертной эстраде — заключалось в кратком, но исчерпывающем определении: жизнь в музыке. Надежда Андреевна жила в музыке, а музыка жила в ней, проявляя себя многогранно и очень интересно, порой неожиданно, но всегда человеколюбиво и содержательно. В словах «концертная деятельность» для Обуховой всего важнее был акцент на динамичном определении «деятельность». Никогда не разбрасываясь, всегда концентрируя внимание на главном для нее в тот или иной период, Надежда Андреевна тщательно, придирчиво к себе, своим возможностям и особенностям выбирала репертуар — в опере ли, в песенной или романсовой литературе. Обращение к тому или иному сочинению композитора либо созданному народом напеву обусловливалось внутренним побуждением артистки, проверенным и зафиксированным не только чувством, но и неустанной работой пытливой мысли.

Необычайно широк и интересен концертный репертуар Обуховой. В ее «жизни в музыке» концертная деятельность всегда занимала большое место. Особенно активной она была в 1940—1950-е годы. Впрочем, до последних месяцев жизни Надежда Андреевна с удовольствием выступала на концертной эстраде, правда, ограничив число публичных концертов, но в музыкальной, артистической среде, для любителей музыки пела безотказно.

К своим выступлениям, где бы они ни происходили, Надежда Андреевна относилась с чувством огромной

ответственности. Эстрада предъявляет певцу требования отнюдь не меньшие, нежели сцена. Если в опере нужны крупные, яркие мазки и штрихи для вокальной характеристики героев, если на оперной сцене певцу помогают оркестр, декорации, свет, грим, костюм, действие, сценическая динамика, то в концерте у певца есть только один партнер — пианист, только одна основа — высокое мастерство, вокальное искусство, прочный фундамент общей культуры.

Надежда Андреевна всегда готовилась к концертному выступлению, как к премьере в оперном театре. Абсолютная выверенность всего музыкального текста, твердая уверенность в обоснованности трактовки каждой детали и целого — непременные предварительные условия, без которых Обухова не приступала к репетициям, тем более к исполнению на эстраде любого произведения. Оттого, вероятно, концерты певицы были не столь частыми, как бы этого хотелось тысячам слушателей. Благодаря эмоциональной насыщенности и драматической образности своего искусства, а также удивительной собранности и артистичности она воздействовала на аудиторию с эстрады так же безошибочно точно, как и в театре.

Художник исключительно большого масштаба, Обухова использовала в своем репертуаре все богатства музыкального наследия — русского и западноевропейского, охотно обращалась к творчеству советских композиторов — и романсовому, и песенному.

Любя родную русскую песню, с детства пытаясь разобраться в ее коренных свойствах, певица с волнующей простотой и задушевностью исполняла лирические и раздольные русские крестьянские и городские песни, старинные русские романсы. В совершенстве владея несколькими иностранными языками, Надежда Андреевна искусно и с наслаждением пела народные испанские, итальянские, французские песни и романсы на языке подлинника. Около трехсот романсов и песен насчитывалось в репертуаре Обуховой, и больше половины из них записаны на грампластинки и тонфильмы. Записаны целые концертные программы, — таким образом, и далекие потомки смогут иметь хотя бы приблизительное представление о мастерстве и масштабах вокального искусства певицы.

Романсы Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, Танеева, Рахманинова — это классическое «ядро» репертуара артистки. Помимо этого она исполняла романсы и песни Варламова и Гурилева, Булахова и Титова, Ипполитова-Иванова и Гречанинова, Аренского и Глиэра, а также многочисленные произведения Шуберта и Шумана, Вагнера и Брамса, Гуно и Дебюсси, Массне и Леонкавалло, Доницетти и Дюпарка. Произведения названных авторов составили основной репертуар Н. А. Обуховой.

Неоднократно Надежда Андреевна принимала участие в исполнении Девятой симфонии Бетховена (под управлением М. М. Ипполитова-Иванова, Э. А. Купера, С. А. Кусевицкого), а также «Реквиема» В. А. Моцарта.

Симфонические концерты оркестра Большого театра в Большом зале консерватории, в помещении Большого театра или Колонного зала Дома Союзов, в Сокольниках проходили с участием лучших сил театра. Обухова не раз пела в этих концертах арии из опер Чайковского, Танеева, романсы Вагнера. Исполнение арии Клитемнестры из «Орестеи» Танеева, прощание Иоанны из «Орлеанской девы» Чайковского я слышал неоднократно в обуховской интерпретации и понимал, почему ее пение вызывало неизменный и бурно выражаемый восторг публики и самых требовательных и придирчивых слушателей — оркестрантов, устраивавших любимой певице овации во время репетиций и на концертах.

Просматривая перечень вокальных пьес, входивших в репертуар Обуховой, легко заметить, что диапазон ее художественных интересов весьма широк. Но есть в ее репертуаре участок, особенно близкий и любимый певицей. Это русская классика, старинные русские бытовые романсы, народные песни — русские, итальянские, испанские.

Трудно описать впечатление от исполнения Обуховой того или иного романса, песни, арии. Трудно потому, что ее пение на эстраде необыкновенно многогранно, подобно полнокровной, бьющей ключом и сложной в своих противоречиях жизни.

Пение Обуховой всегда солнечно, всегда согрето горячим человеческим чувством. В нем нет и тени надрыва, слезливой сентиментальности. И исполняя гру-

стный, полный затаенной скорби напев, певица вкладывает в него ясную силу, жизненную убедительность, страстную волю к жизни.

Мне посчастливилось в течение четырех с лишком десятилетий слышать в исполнении Надежды Андреевны многое из ее чрезвычайно разнообразного репертуара. Сейчас мне хочется остановиться на наиболее запечатлевшихся в памяти песнях и романсах — как народного характера, так и созданных самыми различными, иногда безвестными авторами. Пытливый, любознательный человек, жадно внимавший всему, что звучало вокруг нее, Надежда Андреевна быстро впитывала в себя, где бы она ни находилась — в русской ли деревенской глуши, в итальянских ли городках и селениях, — простые, милые мелодии, рассказывавшие о чувствах и переживаниях обыкновенных людей. Способность все слышимое преломлять в собственном восприятии, удивительная гибкость голоса, тембральное разнообразие позволяли певице передавать свойственные песням различных народов только им присущие особенности, качества, наделять их красками неповторимого по красоте голоса. Надежда Андреевна не просто слушала окружающую ее народно-вокальную среду, она обладала редкой способностью слышать существенное, главное в ней. Мне приходилось видеть Надежду Андреевну сидящей за роялем и разбирающей песни авторов, которых принято называть любителями и дилетантами, — на самом деле это были своеобразные, талантливые русские музыканты, хотя и не всегда профессионалы, но умевшие фиксировать в звуках те чувства, что рождались в их сердце, волнуя его.

Особенно охотно обращалаеь Обухова к русским песням, таким жемчужинам народного творчества, как «У зари, у зореньки», «Ох, долга ты, ночь», «Уродилаея я, как былинка в поле», «Скучно, матушка, весною жить одной», «Степь да степь кругом», «Говорила калинушка» (свадебная Калужской губернии). Все это разные пеени, но почти все они повествуют о прежней женской доле. Пела их Надежда Андреевна с той простотой большой человеческой правды, которая и родила эти песни в народе.

Что характерно для исполнения русских песен Обуховой? Глубина понимания драмы женской души, знание сердца русской женщины, верного и требователь-

ного, пылкого и справедливого. Не приукрашивая, не идеализируя образы русских женщин, Обухова пела — словно рисовала картины прошлого. В арсенале ее средств, образно говоря, — и масло, и акварель, и графически четкие рисунки.

Вслушиваешься в эти песни, и так естественно, как бы сами собой возникают из них черты русского национального характера: стойкость в жизненных испытаниях, беспредельная любовь к родной земле, вера в победу солнца над тьмой, вера, которую ничем не сломить, не вырвать из сердца. В русских песнях Обухова слышала и умела с такой естественной, полной женственной прелести улыбкой или в раздумье передать надежду на лучшую долю, что воспитывало редкую по упорству энергию, страстное, неуемное стремление к созидательному труду.

Замечательной советской певицей в ее искусстве руководило глубокое знание жизни. Надежда Андреевна была пытливым, любознательным, жадным до новых впечатлений человеком. Она находилась в постоянном и неустанном общении, в переписке со множеством самых различных людей. Такой же она была и в свои юные годы, когда в деревне встречалась с русскими крестьянками и умела своим интересом, участием к их доле расположить любую из них к искреннему разговору, к задушевной, откровенной беседе. Обуховой были близки и понятны ум и сердце русской крестьянки. Тем легче ей было создавать национальный, цельный характер — образ классической русской оперы или песенный лирико-драматический образ. Обухова владела ключом, открывавшим ей сокровища сердца и женщины старого времени, и новой советской женщины — человека, рожденного Революцией.

Прежде нежели сделать попытку охарактеризовать исполнение Надеждой Андреевной нескольких контрастных русских народных песен, хочу привести слова певицы из статьи «Мои мысли о песне». Она очень хорошо говорила о преемственной связи советских песен и русского народного песенного творчества:

«Советская песня — наследница лучших песенных традиций русского народа. А русскому народно-песенному искусству свойственна широта, напевность, неповторимая красота мелодии. Именно это отличает русскую музыку.

Русская народная песня величава, благородно проста, искренна, образна, ясна, непосредственна и умна. В ней всегда говорит народная мудрость. Классики русской музыки — Глинка, Чайковский, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, Рахманинов — широко обращались к народной песне. Она и для наших (советских. — *Г. П.*) композиторов должна быть постоянным источником мелодического обогащения».

Такую характеристику русской народной песни Надежда Андреевна не только декларировала, а претворяла в жизнь своим проникновенным исполнением многих образцов ее, глубоко раскрывая все указанные черты, свойства русской песни. Достаточно вспомнить, как пела Надежда Андреевна песню «У зари, у зореньки», как задумчиво, со сдержанной скорбью рассказывала «о горестях, жизнь разбивших в прах». Не спеша, плавно, как бы с глубоким вздохом вела простую, задушевную мелодию певица — и перед глазами невольно возникала картина человеческого горя, одинокого, грустного раздумья.

Так же просто и правдиво пела Надежда Андреевна популярную песню об умирающем в глухой степи ямщике: «Степь да степь кругом». С большой человеческой теплотой Обухова передавала всю гамму чувств гибнущего крестьянина. Не о себе, умирающем, его забота — о близких, дорогих сердцу: об отце с матерью, о жене. Обухова умела передать, воплотить в звуках большую человеческую муку, невыносимое страдание, в каждый куплет вкладывая новый свежий оттенок. Сострадание к трагической доле человека, боль его душевную — все, чем насыщена мелодия, — певица умела выразить сосредоточенно, серьезно, с большим, искренним волнением и сочувствием. Бережное отношение к народной мелодии руководило певицей при каждом обращении ее к сокровищнице народного творчества.

Однажды Надежда Андреевна стала разучивать русскую народную песню глубоко драматического склада «Матушка моя, что во поле пыльно». Задолго до этого я слушал ту же песню в несколько ином варианте в исполнении Ирмы Петровны Яунзем. Совершенно различные манеры исполнения! У Ирмы Яунзем, певицы неиссякаемого народного таланта, песня звучала как приговор проклятому прошло́му, калечившему жизнь де-

вушки, насильно выдаваемой замуж за немилого. Драматизм иного рода слышался в исполнении Надежды Андреевны. Это был скорбный рассказ о несбывшихся мечтах, о прерванном на самом пороге жизни счастье человека, не имевшего права голоса в решении своей собственной судьбы. Два исполнения, очень разные, но каждое по-своему глубокое и на редкость правдивое. Надежда Андреевна сумела такой ординарный в прошлом России случай очертить поистине трагическими красками, поднять на высоту широкого обобщения. И помогал в этом ей голос, которым она владела в совершенстве, заставляя модулировать самые малоприметные краски, отражая переживания героини.

Мне кажется весьма интересным сопоставление исполнений Надежды Андреевны этой потрясающей до глубины души русской песни с другой песней полярного по содержанию характера, со свадебной песней Калужской области «Говорила калинушка». Последняя представляет собою короткий «сказ» также о девичьих чувствах. Спокойный, объективный характер песни, однако, дает простор вокальному мастерству певицы в показе переживаний девичьего сердца. Создатель песни прибегает к поэтическому приему параллелизма: чувство и явления природы, где живым существом предстает «калинушка», как бы собирательный образ.

В краткой до предела мелодии, насыщенной внутренним динамизмом, рассказывается то, о чем «говорила калинушка», — «Я цвесть не буду». Ритмический узор и прост и полон изобразительной силы: «Я цвесть не буду», а пришла весна, и калинушка расцвела. Надежда Андреевна очень чутко, с ласковой полуулыбкой проводила параллель на том же узорном мотиве: говорила девчоночка — «Замуж не пойду». Певица особо оттеняла глубокое *ля*, приходившееся на слова: «А судьба пришла, она замуж пошла...» Чудесная игра тембрами позволяла певице сделать в песне невозможное возможным: мотив тот же, а содержание его как бы расширяется до глубокого обобщения. И это не с драматической, почти трагической силой, как было показано в песне «Матушка моя, что во поле пыльно», а с горькой усмешкой: такова была судьба русской девушки в старину.

В исполнении Надежды Андреевны поражала большая серьезность, с которой она обрисовывала хорошо,

до боли знакомую ей долю женщины. Певица всегда вслушивалась в сочетание слов и мелодий песен, начиная с самых юных лет в русской деревне. Художник, большой художник жил в сердце Надежды Андреевны и когда она слушала, и когда воспроизводила песню сначала для себя, затем для близких окружавших ее людей, а потом и со сцены, становившейся для нее настоящей трибуной для обвинения горестного прошлого и пробудившейся надежды его близкого конца и начала рассвета. Сила искусства артистки в исполнении любой песни, любого романса заключалась в умении частное делать частью общего, впечатляющего глубочайшей правдой образно передаваемых случаев из народной жизни.

Вспоминаю, как пела Надежда Андреевна песню «Подуй, подуй, непогодушка» в обработке М. А. Балакирева. Не грусть в этом исполнении доминировала, нет, а какое-то неповторимое ощущение шири неоглядной, свойственной русской природе. Главной в песне была русская задушевность, что в звуках песни воздействует нередко сильнее слов. И мысль в песне чувствуется, и размах, и потаенная до поры до времени сила. Возглас певицы: «Эй!» — это восклицание, лишенное и тени грубости. В нем — раздолье, в нем — выражение могучего характера. Даже паузы здесь многозначительны. Так трактует эту песню Надежда Андреевна.

Другой образец русской песни совсем иного склада — «Вечор ко мне, девице». С обворожительной, застенчивой улыбкой разворачивала певица перед слушателями незамысловатый сюжет песни, весь укладывающийся в напев, воспроизводимый как бы на одном дыхании.

Как вчера слышанные, встают в памяти песни из репертуара Обуховой: «По небу по синему тученьки плывут», «Встретил я тебя, милая», «Говорила калинушка», «Доля моя», «Как пойду я на быструю речку», «Липа вековая», «Уродилася я», «Прялочка», «Я вечор, млада» и много, много других, самых разнохарактерных... Никогда Надежда Андреевна — ни дома, ни на любой концертной эстраде — не начинала петь песню сразу. Сначала словно задумается, взглянет ввысь, поверх голов слушающих, и уж потом начнет петь, глядя прямо в глаза сидящих в зале.

Быстрая смена настроений, переключение из одного душевного состояния в другое — и в песне оживают картины природы, быта, сочные зарисовки характеров. Песня-беседа, а не театрализация ее содержания — так понимала (и правильно понимала) свою художественную задачу Надежда Андреевна.

Не театрализовала Обухова и исполнение романсов. Наоборот, сдержанными, даже скупыми были порой интонации, и лишь в кульминациях, всегда точно находимых певицей, во всей красе, в избытке чувств проявлялся темперамент.

По-новому, иногда в совершенно неожиданном освещении звучали у Обуховой многие из любимых русских классических романсов: Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Рахманинова.

У старшего поколения слушателей не стираются из памяти бессмертные шедевры шаляпинского исполнения русских романсов. Есть шаляпинская традиция трактовки, например, «Сомнения». Но Надежда Андреевна не следовала слепо этой традиции, неповторимо мужественной, с истинно трагической кульминацией. Ею была постигнута и раскрыта еще одна сторона изумительного романса Глинки, и в этом раскрытии созданный ею образ по-шаляпински строг и монументален, по-шаляпински широк и могуч в мудрой сосредоточенности чувства, но, кроме того, пленяет обаянием прекрасной и чистой женственности.

Когда после нескольких тактов прелюдии вступает голос, Обухова тихо, словно только к себе обращаясь, пела скорбно, но ясно: «Уймитесь, волнения страсти», и весь дальнейший монолог, как и русские песни, не столько «пелся», сколько «сказывался» певицей в полном влиянии музыки и слова. С первых тактов и до последних в исполнении Обуховой ощущалась четкая, цельная конструкция. Принцип монолога, самовысказывания — прием, любимый Глинкой и всеми другими великими русскими композиторами,— как нельзя более уместен в романсе «Сомнение». Никому нельзя поведать, доверить, ни перед кем нельзя раскрыть свои сокровенные чувства, переживания, надежды, сомнения. Но человек должен в процессе размышления, осмысления происшедшего ответить самому себе на поставленный вопрос, должен сам разрешить сомнения, принять решение.

Интеллектуальная сторона исполнения у Обуховой всегда была на большой высоте и в полной гармонии с эмоциональной стороной. Скорбное настроение героя песни исходит из представления о возможной измене друга. Разлука рождает страдания. Герой романса в самозабвении, в отчаянии, в тоске разлуки сам себя устрашает возможной неверностью любимого человека. Но где-то в тайниках сердца живет и зреет надежда, постепенно переходящая в уверенность: «И страстно, и жарко забьется воскресшее сердце...»

От первой фразы — «Уймитесь, волнения страсти» — Обухова делала чуть заметное усиление, и переход к следующей фразе, при всей пластичности его, приобретал драматическую насыщенность. «Засни, безнадежное сердце» — эта романтическая формула, рисующая душевное состояние героя в преувеличении, произносилась Надеждой Андреевной без тени ложной патетики, очень тихо, сердечно и глубоко. Все нарастания, все перемены, оттенки звучности — выражение доведенного до отчаяния чувства печали, тоски — Обухова показывала в этом предельно искренном излиянии. Для выражения драматических переживаний она никогда не прибегала к неоправданным приемам вроде форсировки звучности или необоснованного перехода от кантилены к декламационности. Наоборот, голос всегда лился абсолютно свободно, естественно, непринужденно. Певица оставалась верна великим традициям русского реалистического искусства, унаследованным от народного песенного творчества, от Глинки, — естественности, правдивости и глубине воплощения художественных образов. И в опере, и в романсах русских композиторов Обуховой были особенно близки лирические состояния русских женщин, полно и благородно чувствующих.

Примечательно было исполнение Надеждой Андреевной шедевра лирики Даргомыжского на слова В. С. Курочкина: «Расстались гордо мы». Признание композитора: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово»,— положено Обуховой в основу творческой трактовки как этого, так и других шедевров русской романсовой лирики. Перед слушателем словно раскрывается излучающая тепло и свет душа простой и преданной, глубоко и искренне любящей женщины.

Спокойно, даже чуть-чуть сурово Надежда Андреевна пела вступительные слова романса. И мгновенно

возникал сложный, противоречивый, но удивительно цельный образ беспредельно любящей русской женщины. Глубина подлинного чувства подсказывала Обуховой строгую простоту, вкладываемую в интонации голоса при передаче следующей фразы: «Ни словом, ни слезою я грусти признака тебе не подала». Какое достоинство, терпение, сила слышатся в этой горькой фразе! И далее — примиренность со случившимся. «Мы разошлись навек...» Но главное, самое основное и существенное впереди, оно непосредственно следует за минутным смирением, и в этих словах («Но если бы с тобою я встретиться могла») — центр, ядро музыкально-поэтической мысли, а вместе с тем и всего художественного образа.

Сколько нежности, беззаветной преданности выражал голос Обуховой! Все готова простить пылко любящая и верная душа, даже боль причиненных обид, примириться с тяжестью расставания, лишь бы оставалась впереди надежда: «Ах, если б я хоть встретиться могла!» Мимолетное, быстро промелькнувшее «хоть», такое тихое и завстное, полное робкой надежды слово, — оно не выделялось певицей, но на него логически падал акцент дыхания, и легкий вздох (кто передаст всю силу его очарования!) сопровождал эту финальную врезывающуюся в память фразу.

И ещс раз поражаешься силе мастерства артистки: с какой тонкостью незабываемый женский образ был создан ею на основе замечательного романса Даргомыжского.

Отдельно следует остановиться на трактовке Обуховой романсов Чайковского и Рахманинова — композиторов, особенно близких ее сердцу, высоко ценимых и горячо любимых. Около двадцати романсов Чайковского было в «активном» репертуаре Надежды Андреевны.

Прежде всего привлекает многообразие выраженных композитором настроений и душевных состояний в избранных певицей романсах: от трагических («Ночь» — «Меркнет слабый свет свечи») до приветливо-светлых (серенада «О дитя»), от драматически-углубленных и сосредоточенных («Я ли в поле да не травушка была») до кокетливо-ласковых, детски наивных («Флорентинская песня»), от страстно-призывных («Песнь цыганки») до лирически-созерцательных («Нам звезды кроткие сияли»). Для каждого романса Надежда Андреев-

на находила особый исполнительский стиль и форму, диктуемую музыкальным содержанием.

Замечательно правдиво и просто пела Обухова «Я ли в поле да не травушка была», так хорошо выражающую народную сущность слов И. З. Сурикова. Почти монотонно, ровно и глубоко, удивительно спокойно, словно в раздумье, по-народному вела певица запев. Проникновенно и тихо, точно поникнув на миг головой, она пела дальше: «Ох ты, горе мое, горюшко». Перед слушателями возникал образ несчастной девушки, насильно, за немилого выданной замуж. Как тяжкий вздох из стесненной груди вырывался стон-протест: «Знать, такая моя долюшка!» Постепенное усиление звучания, доводимое певицей до наивысшей силы, было замечательно своей размеренностью, полной естественностью. Да, задумывался слушатель, за этой видимой покорностью судьбе стоит затаенная, глухая, но не покоренная сила женского характера. Так, развивая образ, показывала Обухова трагедию русской женщины давно прошедшей поры.

В «Песни цыганки» слова Я. П. Полонского, привлекшие внимание Чайковского своей непритязательной естественностью, наивной прелестью чувства, облечены в мелодию, обладающую большой внутренней силой. Обухова пела романс со сдержанным чувством, подкупающей теплотой, обаянием женственности. Вступительные слова романса: «Мой костер в тумане светит»— произносились певицей ровно и быстро, но и в них уже чувствовались темперамент, горечь близкой разлуки. Искусно пользуясь неожиданной сменой темпов, контрастами тембровой окраски голоса, певица создавала яркую, колоритную, реалистически сочную и ясную, психологически насыщенную картину.

Иными средствами раскрывала Обухова содержание также полного страсти и трагизма романса «Ночь». Скорбно, тихо, но мужественно звучал голос певицы с первых тактов: «Меркнет слабый свет свечи...» Страстная мука слышалась в беспокойном взлете и крутом, неожиданном падении голоса: «И тоска сжимает грудь с непонятной силой...» Короткие нарастания мелодии соответствуют мимолетным ощущениям, быстрым сменам оттенков скорби и грусти с еще мерцающей надеждой. Обухова чутко и на редкость тактично, не переходя грани реалистического воспроизведения чувства, под-

готовляла слушателя к конечной, решающей кульминации.

Усталостью, изнеможением была отмечена предфинальная реплика: «Истомилася она» (душа). Обухова не замедляла здесь движения, без напряжения произносила горестные слова, мрачные, полные безнадежности. Взрыв отчаяния в заключительной фразе на первый взгляд кажется неподготовленным. Но в том-то и сила этой кульминации, что трактовка Обуховой всей предшествующей вокальной линии неуклонно вела к разрешению нестерпимо давящих, гнетущих чувств. Это призыв исстрадавшейся женской души, властно требующей отклика. Не исступленный крик, а могучее рыдание, потрясающее все существо: «Появись же хоть во сне, о мой друг далекий...» Таков образ, рожденный Чайковским и воссозданный вокальным искусством Обуховой. Еще не все потеряно. Мрачное отчаяние сменяется надеждой, вспыхивает ответный огонек любви... О бессмертии любви — таков сокровенный замысел Чайковского в этом замечательном романсе — художественно убедительно повествовала Надежда Андреевна.

О любви, о чувстве целомудренно верном, вечно юном, о радостях и горестях человеческих Обухова пела вдохновенно, поэтично и широко. «Ни слова, о друг мой», «Мы сидели с тобой», «Нет, только тот, кто знал» — какие это разные, не похожие один на другой романсы Чайковского! Объединяет их восторженно воспеваемое чувство любви. В первых двух романсах драматическая струя в исполнении Обуховой берет верх над лирической, певица подчеркивает в них не только сладость воспоминания, но и горечь невосполнимой утраты. В последнем романсе гармонически сочетаются драматизм с лиризмом. «Нет, только тот, кто знал» — редкое по силе, по серьезности чувства произведение, нашедшее в Обуховой идеальную исполнительницу. Артистка весь романс пела насыщенным, полным и светлым звуком. В то же время звук голоса был трепетен, полон страсти, внутреннего огня. Это сочетание, исключительное по своему совершенству, и захватывало слушателя, покоряло, убеждало его всецело.

Сохранившиеся в механических записях, эти романсы продолжают свою «обуховскую» жизнь, являясь трудно превосходимыми образцами «русского мышления» в музыке.

В романсе «Примирение» певица выражала мудрую зрелость большого чувства. В романсе «Ни слова, о друг мой» пленительно звучала грусть расставания. Тихо-тихо и очень значительно пела Надежда Андреевна фразу: «Что этого счастья не стало...»

Что ни романс — то новая находка, новые черты в исполнительском облике Обуховой: «Страшная минута» — полнота лирического переживания, «Уж гасли в комнатах огни» — растворение в чувстве юного счастья, «Растворил я окно» — встреча с родной природой, «Серенада» («О дитя») — сердце, открытое радостям жизни, «Нам звезды кроткие сияли» — таинственные, затаенные интонации, «Пимпинелла» («Флорентинская песня») — грация, чувство юмора, изящество, тонкое ощущение итальянской натуры. В романсах «То было раннею весной» и «Ты куда летишь, как птица» вся вокальная линия была устремлена навстречу солнцу, радости.

Из романсов Рахманинова хочется остановиться хотя бы на трех: «Уж ты, нива моя», «Полюбила я на печаль свою» и в особенности «О, не грусти».

Слова А. К. Толстого в первом, А. Н. Плещеева (из Т. Г. Шевченко) во втором воодушевили и композитора и исполнительницу на лад почти эпический, вернее, лирико-эпический. «По-бабьи», как причитание, как плач навзрыд можно было бы толковать «Уж ты, нива моя». Обухова не стилизовала эти черты, всем своим существом она переносилась в атмосферу стародавней женской доли. С подлинной душевной болью произносились ею слова «одинокая», «состареюсь», «полюбила я на печаль свою». Так и хочется сказать о ее исполнении: вся душа поет — оттого и впечатление незабываемое.

Апухтинские стихи в романсе «О, не грусти» в музыке запечатлены с огромной силой. Обухова не преувеличивает горечь в описании невыразимой, видимо, утраты, она в свое заклинание вкладывает такую экспрессию, такую непосредственность переживания, что ясно становится: сердцем поет певица, и образ скорби, сотканный из простых сочетаний нот, вдруг оживает, становится бесконечно близким, дорогим, трогающим до глубины души.

Редкий дар был у Надежды Андреевны: она умела петь действительно сердцем — оттого и обогревала

сердца тысяч своих слушателей, даривших ей ответную любовь.

Лирикой Чайковского и Рахманинова, разумеется, не исчерпывается русский романсовый репертуар Обуховой. В него входят такие блестящие образцы романсовой классики, как «Не ветер, вея с высоты» Римского-Корсакова, его же «Свитезянка» и «О чем в тиши ночей». Первый из перечисленных романсов особенно пленял удивительной свежестью передачи, в «Свитезянке» ясно подчеркивалась романтика чистых чувств, в светло-элегическом духе пела Обухова «О чем в тиши ночей».

По-русски раздольно и вместе с тем раздумчиво исполняла она романс Мусоргского «Где ты, звездочка?» Отзывчиво, трогательно передавался ею романс Рубинштейна «Разбитое сердце» («Я видел березку»), его же «Желание» («Отворите мне темницу») звучало с молодецкой силой, с открытой душой.

В особую группу выделю романсы и песни западноевропейских композиторов, среди которых чаще других в концертных программах Обуховой фигурировали имена Шуберта, Шумана, Вагнера, Брамса, Массне, Гуно, Форе, Годара, Мартини, Леонкавалло, Перголези, Гастальдони, Джордани, Ардити, Тальяфико.

Спокойствие скорби в «Прости» Шуберта, поразительная по яркости живописи трактовка его же «У моря», поэтическое чутье в шумановском «Лотосе», образность «Оды Сафо» Брамса, высокая простота и величавая строгость «В теплице» Вагнера, а в одном из этюдов к «Тристану и Изольде» — в «Грезах» — классическая ясность, прозрачность бесконечно льющейся мелодии. Этими только, предельно лапидарными характеристиками могу ограничиться, вспоминая радость встреч с жемчужинами зарубежной романтики в исполнении Надежды Андреевны.

Часто посещая в процессе работы над книгой квартиру Надежды Андреевны, я много раз встречался с нею, когда она готовила репертуар, просматривая и разучивая произведения разных жанров. Большей частью это были ее занятия с прекрасным аккомпаниатором — другом, подлинным мастером-художником аккомпанемента Матвеем Ивановичем Сахаровым, но случалось встречаться и с самостоятельной работой Надежды Андреевны над каким-нибудь особо полюбившимся ей ро-

мансом либо песней. Так было в один из вечеров, когда еще у входа я услышал негромкие фа-мажорные аккорды знакомого мне романса Шумана на слова Г. Гейне «Лотос». Ранее я не встречал его в репертуаре певицы. Войдя, я попросил, как всегда, разрешения присутствовать во время черновой работы. Надежда Андреевна пояснила, что, не желая затруднять Сахарова, она одна много раз повторяла романс «Лотос», вживаясь в его непростую, при всей несложности, мелодическую и гармоническую фактуру. Перевод А. Ефременкова был не столь совершенен, как глубокие, узорные стихи Гейне. Но Надежда Андреевна была так пленена и музыкой Шумана, и подлинными стихами Гейне, что ей страстно хотелось передать слушателям всю прелесть их поэтической мысли. Она несколько раз повторяла и по-немецки, и по-русски слова, раскрывавшие необычайную скромность красоты и аромата цветка, символизирующего невинность и женственность. Сама музыка Шумана — напевная и немногословная в своей наивности, переносящая воображение в сказочные места родины цветка, тревожит сердце. Как передать ее настроение слушателям? Обухова добивалась от самой себя ощущения сладостности, но отнюдь не приторности звучания мелодии. Десятки повторов увенчались успехом. Надежда Андреевна наконец почти вслух сказала: «Ну, кажется, лотос запел».

Небольшие руки сопровождали мелодию аккордами, когда певица тихо, словно про себя, пела заключительные строки романса — «Едва влюбленный месяц вспугнет его смутный сон, к нему душистою чашей любовно тянется он...» Чуть заметно Надежда Андреевна ускоряла темп, произнося заветные слова: «Цветет, горит, пылает, листы раскинув свои. И плачет, дрожит и трепещет от счастья и мук любви».

Удивительные строки, удивительная по тонкости музыкальная их раскраска—вдохновенный, упорный труд певицы увенчался успехом потому, что ее покорила так искусно переданная в звуках Шумана затаенная страсть. Романс «Лотос» — одно из шумановских и гейневских открытий — не легок ни в передаче, ни в восприятии. Но это одно из сокровищ музыки и поэзии, обогащающих духовный мир человека.

Редко пела, чуть ли не единожды, «Лотос» Надежда Андреевна в своих концертах. Много сил отнимала у

нее краткая поэма о пылающем любовью сердце таинственного, загадочного цветка. А сама возвращалась к «Лотосу» неоднократно. Ее как магнитом притягивал сказочный рассказ об этом удивительном цветке.

Поиски подобных редких шедевров были характерны для великой певицы. Они обогащали ее неиссякаемую палитру звуковых красок.

Большую группу любимых ею и часто исполнявшихся романсов представляло творчество русских композиторов начала XIX века (Верстовского, Варламова, Гурилева, Булахова, Титова, Алябьева, а также романсы Яковлева, Бахметева, Шереметева, Шиловского, Голицына, Донаурова и многих других, менее известных). Старинные русские романсы, песни безымянных авторов обогащались при соприкосновении с интерпретаторским талантом Обуховой.

«Красный сарафан», «Вдоль по улице метелица метет», «Мне жаль тебя», «На заре ты ее не буди» Варламова, «Вьется ласточка сизокрылая», «Матушка-голубушка», «Однозвучно гремит колокольчик», «Сердце-игрушка», «На заре туманной юности» Гурилева, «Девица-красавица», «В минуту жизни трудную», «Тройка», «Не пробуждай воспоминанья» Булахова пелись Обуховой с той подкупающей сдержанностью чувства, какой отмечена вся артистически цельная форма ее исполнительского дара.

В песне «Однозвучно гремит колокольчик» Гурилева звенела подлинно огненная страсть; в «Тройке» Булахова слова не «выговариваются», а потоком льются — поются; акварельными красками рисовала певица наивные мелодии в «Красном сарафане» или «На заре ты ее не буди», а мелодия «Вдоль по улице» звучала раздудало, призывно.

С огоньком, игриво, задорно передавалась песня «Что ты жадно глядишь на дорогу». А «цыганские эмоции» в донауровском романсе «Он уехал» облагораживались наивной прелестью непроизвольного порыва женского сердца.

Есть среди произведений, исполнявшихся Надеждой Андреевной, особенно любимые ею, как бы запечатлевшие склонность артистки раскрывать какие-то стороны личной жизни, не всем и не во всем доверяемые. Это были песни и романсы из упоминавшегося уже раздела репертуара, условно именуемого «бытовым»,— песни

простые по мелодическому строению, выдержанные в наиболее удобной для певицы тесситуре среднего регистра с неакцентируемыми, но наиболее дорогими сердцу, глубокими, низкими нотами. Таковы два романса песенного характера: «Утро туманное» малоизвестного композитора XIX века В. Абаза на проникновенные слова И. С. Тургенева и весьма популярная обработка А. Е. Варламовым русской народной песни «Зачем сидишь до полуночи». Есть в них что-то общее по настроению, да и по мелодическому выражению и структуре, хотя они и отражают различные душевные состояния.

Как уже говорилось, сила искусства Надежды Андреевны заключалась в умении передавать тончайшие изгибы душевных состояний. Глубоко впечатляла в ее исполнении песня «Зачем сидишь до полуночи»,— казалось, так и видишь эту женщину, которая сидит у окна в напрасном ожидании и тем не менее остается верной своему чувству. А в «Утре туманном», где слова Тургенева несравнимо выше музыки, Надежда Андреевна сумела нарисовать немногими звуками целую гамму переживаний человека, много видевшего и страдавшего.

Среди бытовых песен, входивших в репертуарный круг Надежды Андреевны, немало и других жемчужин: «Я ли в поле да не травушка была» Чайковского на слова Сурикова, «Грусть девушки» Гурилева на слова Кольцова, «Не брани меня, родная» Дюбюка на слова Разоренова. Красной нитью во всех бытовых романсах проходит тема либо неразделенной любви, либо грусти покинутой женщины. Надежда Андреевна умела эту такую обычную в жизни тему подать поэтично и при всем повторе дать ей разное освещение, разный поворот в переживаниях, чувствах женщины. В том-то и заключалась особенность исполнения Надежды Андреевны, что она никогда не повторяла в знакомых интонациях одно и то же, а искала и находила новые, свежие, еще не тронутые залежи чувства. Не всегда слова часто исполнявшихся Надеждой Андреевной бытовых романсов были на высоте суриковских и кольцовских стихов, порой они грешили банальностью. Так было в песнях Булахова «Не пробуждай воспоминанья», «Я тебя с годами не забыла». В этих романсах талантливого дилетанта мы встречаем типично «цыганские обороты», близкие народным цыганским песням.

Безукоризненность вкуса и благородная, сдержанная простота характерны для Обуховой в исполнении старинных русско-цыганских напевов начала XIX века. Среди песен этой категории есть немало ценных и своеобразных народных произведений, не случайно ценимых Пушкиным, Л. Толстым, Блоком, Чайковским, Рахманиновым. Они любили народное цыганское пение. С изумительной тонкостью и чуткостью Надежда Андреевна умела отделить в этих «цыганских оборотах» народное от наносного, далекого от него «разудалого, разухабистого». Всегда глубочайшее чувство меры и тонкий вкус оберегали певицу от того, что могло сделать некоторые песни нехудожественными. Надежда Андреевна была одной из первых включивших в концертный репертуар именно эти бытовые интонации. Вспоминаю, как подчас спорили Николай Семенович Голованов и Надежда Андреевна о правомерности соседства булаховских романсов с чудесными созданиями Чайковского, Глинки. Она была убеждена, что открытые, подчас обнаженные чувства «цыганских интонаций» могут соседствовать с большой скромностью и сдержанностью переживаний в дивном романсе «Я ли в поле да не травушка была», и горячо отстаивала это. Глубочайшее ощущение народного начала в передаче горьких чувств, невыплаканных слез покинутых женщин в наивных мелодиях было одной из причин успеха Надежды Андреевны, когда она как бы перевоплощалась в образы простые, но жизненно правдивые. Все, что исполняла Надежда Андреевна, воспринималось как высокохудожественное. Тщетно пытались иные из исполнительниц повторить опыт Надежды Андреевны с включением в свой репертуар именно этих бытовавших в XIX веке песен и романсов.

Когда Обухова пела старинные романсы, в воображении легко возникали картины ушедшего быта. Песни о зря растраченных силах, о молодости, проведенной в горьких заботах о хлебе насущном, Обухова пела скромно, естественно, просто, целомудренно. Надежда Андреевна как никто другой умела создать художественную рамку даже для таких типично «жестоких» романсов, как серенада «Тигренок» Шиловского, смягчая характерные для них сентиментальные интонации, с большой задушевностью передавая несложное содержание. Что-то от бытовых картин в романах Достоевского

(«Идиот») или Л. Толстого («Анна Каренина») вдруг просвечивало в тоскливых интонациях простодушной любовной лирики.

В исполнении Обуховой побеждала та искренность человеческого чувства, что преодолевает все ложное и наносное в подобных жанровых романсах (поучиться бы многим известным эстрадным исполнительницам этому бесподобному искусству!).

Широким был диапазон творческих интересов Обуховой. Помимо романсов, песен русских и западноевропейских композиторов, она охотно обращалась к песням других народов. Испанские песни в трактовке Обуховой — не просто яркие и страстные мелодии, это «маленькие повести», «лирические исповеди», драматические песенные новеллы, слушая которые ясно представляешь себе жизнь, окружающую природу, образы, характеры, переживания воспеваемых в песнях людей, горячих в любви, упорных и терпеливых в труде. Песенные и плясовые ритмы Испании, Италии передавались Надеждой Андреевной с поистине солнечной ослепительностью и щедростью.

Небольшой, но принципиально важный раздел концертного репертуара Обуховой — песни и романсы советских авторов. Некоторые из этих произведений певица создавала в непосредственном контакте с композиторами. Обращение Обуховой к жизненно свежим — и по времени, и по духу — образцам музыки, отображающим близкое в переживаемых народом, страной, миром событиях, характерно, типично для артистки.

Незабываемыми остались впечатления даже от один раз услышанных из ее уст произведений, не говоря уже о том, что многократно повторяемые в последующих концертах, наиболее яркие песни как бы навек врезались в память.

Надежда Андреевна неоднократно говорила, что любит петь песни советских композиторов, особенно те из них, в которых мелодии содержательны, распевны, широки, отражают большие мысли и чувства. Песни Шостаковича и Дунаевского, Хренникова и Блантера, Мокроусова и Милютина, Листова и Будашкина, Леви и Новинского, Шварца и Лепина, а также ряда других авторов можно было часто услышать в исполнении Обуховой — и по радио, и в концертах, а в годы Великой Отечественной войны — и в госпиталях.

Понятие «Родина» в творчестве советских художников — качественно новое, ибо речь идет о социалистической Родине, о стране, являющейся надеждой человечества, оплотом демократии, об огромной и могучей державе, которой невозможно не гордиться, которую нельзя не любить всем сердцем, всем существом.

Надо было слышать, как Надежда Андреевна пела песню Шостаковича «Тоска по Родине», чтобы постигнуть воплощенную в ней любовь к Родине. Какое это горделивое, вдохновенное, волевое, всеохватывающее чувство!

Отмечу, что в трактовке Надежды Андреевны двух полностью повторяющих друг друга исполнений почти не было. Певица всегда находила новые оттенки для выражения душевных состояний героев песен, их чувств, настроений. Тем интереснее проследить красочные модификации в исполнении Надеждой Андреевной упомянутой песни Шостаковича и песни Блантера «Как служил солдат».

Первая (фрагмент из кинофильма «Встреча на Эльбе») захватывает своим эпическим размахом в передаче трагических переживаний эпохи Великой Отечественной войны. Мелодия песни Шостаковича ограничена по времени, но покоряет своей широтой и многогранностью. Глубина и простота мелодии чрезвычайно точно соответствуют содержанию слов Евгения Долматовского.

Человека вдали от Родины, исполняющего свой долг перед ней, готового, отстаивая родные границы, отдать и свою кровь, и саму жизнь, на мгновение охватывает чувство гораздо большее, нежели мимолетная грусть, законно соседствующая в сердце каждого со многими оттенками других настроений. Эта тоска по Родине — великое единение солдата с народом.

«Ничего нет на свете любимей и дороже Советской земли...» Так хорошо и лаконично удалось поэту выразить охватившую сердце солдата тоску по Родине:

Ничего нету в мире красивей,
Ничего нету в мире светлей
Нашей матери, гордой России,
И не счесть у нее сыновей.

Мелодия Шостаковича льется свободно, как многоводная река. И кажется, что ее пронизывает тепло мужественного сердца солдата.

Вот это-то и сумела почувствовать и передать певица. Ее голос ни с чем не сравнить по богатству красок, а еще — по насыщенности необыкновенной человечностью, гордой за принадлежность к тому же народу, за свободу которого от наглого натиска врага беззаветно сражается солдат.

Почему я так долго и пространно останавливаюсь на характеристике этого исполнения певицы? Достижение ею той степени ласкового тембра в голосе, что невольно трогает сердце слушателя,— артистическая победа Обуховой. Пусть коротка песня Шостаковича, но требовательность композитора к исполнителю велика при всей скромности средств, примененных для воплощения заключенной в ней идеи: неизмерима любовь воина к Родине — оттого способна потрясти и его и слушателя песни отраженная в ней тоска.

Известно, что двух гениальных художников — Обухову и Шостаковича — связывало чувство огромного уважения друг к другу, позволившее певице откровенно высказать свои замечания и предложения, сделанные по поводу изложения мелодии и тональности, и композитором это было принято.

Здесь уместно привести высказывание Н. А. Обуховой из ее статьи «Мои мысли о песне»: «Люблю песню Д. Шостаковича из кинофильма „Встреча на Эльбе“— ту, которая называется „Тоска по Родине“. В этой песне действительно глубоко воплощена тоска по Родине: слушая ее, живо представляешь себе бескрайние родные просторы. Д. Шостакович писал ее, имея в виду мой голос, ибо по ходу фильма именно мой голос должен был слушать военный, находившийся далеко от Родины.

В связи с этим мне хочется сказать о том, как важно вообще содружество композитора с певцом-исполнителем. Присутствовавший на репетициях автор песни— Д. Шостакович — высказывал мне свои пожелания, к которым я прислушивалась. В свою очередь, и он принял мои замечания, изменил даже тональность в связи с особенностями звучания моего голоса. Содружество композитора и певца-исполнителя очень плодотворно».

Вот пример взаимного понимания художниками особенностей индивидуальных качеств, а в данном случае — и взаимного восторженного приятия необыкновенных дарований. Торжественно и по-русски благород-

но звучала песня Шостаковича в исполнении Обуховой, так естественно превращаясь из «Тоски по Родине» в светлый гимн той стране, красивей и светлей которой нет для сердца солдата. Это была песня одного из бесчисленных сыновей Советской России, своей жизнью отстоявших жизнь на земле всего мира.

На пластинке, зафиксировавшей исполнение Обуховой «Тоски по Родине», записана также песня совсем иного плана, бытовая и вместе с тем полная трагического смысла — «Шел солдат» М. И. Блантера и К. М. Симонова.

Матвей Блантер, один из талантливейших наших композиторов-песенников, умеет создавать удивительные по красоте мелодии, с невероятной стремительностью становящиеся народными, любимыми, а некоторые из них пелись и поются десятилетиями без упоминания имени автора. Блантер—своеобразнейший мастер, сердцем и умом находящий, как кажется, единственно возможную для данных слов, для выражения идеи песни мелодическую форму. Достаточно вспомнить знаменитую «Катюшу», облетевшую весь мир, принятую «на вооружение» всеми народами, но оставшуюся русской, советской «Катюшей».

«Шел солдат» также, несомненно, принадлежит к удачным произведениям этого композитора. И музыка, и слова этой песни великолепны. Много лет прошло с тех пор, как я впервые услышал в исполнении Обуховой эту песню. И конечно, несравнимо впечатление от «живого» исполнения великой артисткой — и, пусть хорошей, записи ею этой песни на пластинке, а все же ловлю себя на том, что хочется еще и еще раз вслушаться в волнующий голос певицы, сумевшей, как никто после нее, передать несложную гамму чувств потрясенного пережитым простого человека — царского солдата.

Песня переносит нас в давнее, хоть и не очень давнее, но все же историческое время, когда солдат обязан был служить в царской армии четверть века, а то и более. Шел на службу юным, а возвращался пожилым.

Счастливо найденная композитором краткая мелодия как бы расцветает, расширяется, обретает невиданную силу. Пришел домой солдат, двадцать пять лет отбывавший солдатскую службу, подобную каторге, и встретил, как ему показалось, любимую жену. Та же

русская красавица предстала перед ним, какой была четверть века назад. И понятной становится печаль в словах солдата: знать, жена горя не знала в его отсутствие, если не постарела, не поседела. Увы — в ответ солдат слышит, что это дочь его, а не жена, давно похороненная под березонькой. Надо было услышать еле сдерживаемое рыдание в голосе певицы, чтобы постигнуть всю глубину пережитого солдатом.

Прост мотив песни, шестикратно повторяемый без изменений. Скупа до суровости мелодия. Но послушайте, как исполняет ее Надежда Андреевна. В песне отражена целая жизнь — и она звучит и сейчас как жестокий приговор бесчеловечному царскому закону, отнимавшему у молодого солдата и его жены право на радость любви, право на семейное счастье. Обухова обладала редкой способностью еле заметными штрихами подчеркивать малейший оттенок в переживании, еле заметный нюанс обращать в нечто весомое, значительное, запоминающееся слушающим без всякого труда. Жизнь солдата, освещенная в драматически насыщенной мелодии, становится и слышимой и зримой в передаче голосом певицы, столь рельефно, ярко, сверкающе было исполнение Обуховой и этой короткой песни.

В уже цитировавшейся статье «Мои мысли о песне» Надежда Андреевна высказала много ценных, содержательных соображений, касающихся и старинной русской народной песни, и советской песни, и стиля их исполнения. Она обращалась к композиторам-песенникам, призывая их сочетать в музыке высокую содержательность с художественным совершенством музыкальной формы, крепить связь с народом и его музыкальным и песенным творчеством, повышать свое профессиональное мастерство и одновременно стремиться к простоте и доступности музыкальных произведений.

«Только достигнув этого,— утверждала певица,— композиторы овладеют стилем социалистического реализма, станут настоящими народными художниками. Я требовательно отношусь к творчеству советских композиторов. Часто я получаю от них песни с просьбой исполнить; но лишь очень немногие из этих песен я пою. Среди них мои любимые — „Грустные ивы", „Рано-раненько" и „Пшеница золотая" М. Блантера. В них есть лирика, есть мелодия, есть русская напевность. Исполняя песню „Грустные ивы" на слова А. Жарова,

я так и вижу перед собой героя-пограничника, который мужественно жертвует своей жизнью во имя беззаветной любви к Родине. В песне „Рано-ранешенько“ хорошо выражена скорбь русской девушки, узнавшей о гибели своего любимого. С удовольствием пою я песню К. Листова „Сад-виноград“, Т. Хренникова „Песню“».

Внимательно вчитываясь в строки статьи Обуховой, начинаешь глубже понимать, какие эстетические требования предъявляла певица к композиторскому творчеству. Ей дорога русская напевность, она особенно ценит мелодии, не окрашенные в случайные цвета, а рожденные живым движением человеческого сердца. В самом начале своей статьи Обухова касается очень важного вопроса связи мелодии с текстом: «Основой хорошей песни обычно служит художественно полноценное стихотворение. Многие творческие ошибки композиторов являются следствием того, что они обращаются к недоброкачественному литературному материалу, а подчас и просто к плохим, безвкусным текстам». В устах артистки, считавшей дикцию не просто формальным условием художественно полноценного воспроизведения арии, романса, песни, а необходимейшим психологическим фактором воздействия на восприятие слушателей, особенно важно следующее положение из ее статьи:

«Всегда помню я, что говорил Константин Сергеевич Станиславский о значении слова в музыке: „В области вокального дела, помимо самого пения и стиля исполнения, должно быть обращено большое внимание на дикцию и слово. Певцы, как и вообще люди, часто не умеют красиво и грамотно говорить. Вот почему в большинстве случаев красота их пения нередко портится вульгарностью дикции и произношения. Чаще всего слово при пении совершенно пропадает. Между тем слово — тема для творчества композитора, а музыка — его творчество, т. е. переживание данной темы, отношение к ней композитора. Слово — *что,* а музыка — *как*“ Мне очень дороги эти глубокие мысли Станиславского, и над ними следовало бы, мне кажется, задуматься и композиторам».

Цитируя Станиславского, Надежда Андреевна проецирует вопрос о соотношении формы и содержания на советское песенное искусство. «По моему убеждению,— пишет она,— лирика — один из важнейших жанров пе-

сенного искусства. Через лирику можно раскрыть большую тему общественно-политического значения, в лирической песне можно воспеть высокие гражданские идеи, затронув самые тонкие струны человеческой души. И здесь огромна наша ответственность — советских композиторов и артистов,— ответственность перед нашим народом. Я считаю, что мы в большом долгу перед народом. О многом еще не написали наши композиторы. А вдохновенная жизнь нашей Советской страны могуче прекрасна, и наше искусство, наша музыка, наши песни должны быть прекрасными, как сама жизнь».

Эти справедливые слова Обухова подтверждала своим исполнительским искусством, которое характеризуют лирико-эпическая широта, всепобеждающий оптимизм, высокое умение в песне отразить красоту действительной жизни во всем ее многообразии, многокрасочности и национальной самобытности.

Глубоко знаменательно и замечание Надежды Андреевны о том, что «одна из главных задач советских композиторов — сделать язык советской песни народным. Надо, чтобы композитор жил чувствами и думами народа, его стремлениями и делами; и выразить все это он сможет только тогда, когда его музыка будет ярко национальной. Наша песенная лирика должна нести глубокие и сильные чувства; она должна воспевать ум, волю, силу и темперамент советского человека, все богатство его многогранной натуры, его великий созидательный труд, его любовь, дружбу, мужество, борьбу за мир...»

В этой же статье нашла отражение великая любовь певицы к родной природе. Не случайно Надежда Андреевна так любила проводить свой летний досуг на Оке, в городке Касимове, расположенном высоко на горе, окруженном буйной зеленью садов, а в последние годы жизни — на Черном море, в особенно полюбившейся ей Феодосии. Река, поля, леса, море, луга — все родное, близкое, дорогое сердцу. Природа воодушевляла певицу на ее песенный подвиг, продолжавшийся всю жизнь, вплоть до последних ее дней. И вот продолжение статьи о советской песне: «Создавая песни, наши композиторы должны помнить о той природе, среди которой родились песни народа. Как радостно воспеть просторы нашей необъятной Родины, золотые поля, гу-

стые леса, березовые рощи, пахнущие травами луга, широкие реки! Советская песня музыкальным языком народа должна говорить о том, что стало реальностью нашего времени. Хочется, чтобы народное творчество в песнях наших композиторов мы ощущали как бы перенесенным на более высокую ступень».

В глубокой заинтересованности большой советской певицы в судьбах, в путях развития советского музыкального, в частности песенного, творчества и находится объяснение исполнительского метода артистки, выбора ею песен, отвечающих сформулированным ею эстетическим требованиям, высоким этическим критериям. Поэтому так тяготела Обухова к песне Шостаковича, обращалась к лучшему из творчества других композиторов.

Не надуманным пафосом, а искренним увлечением дышат заключительные слова статьи Надежды Андреевны:

«Задачи наших песенников огромны, ответственны, но в то же время и почетны. Русский народ исключительно музыкален. Поют у нас все — от мала до велика, и потому песня должна воспитывать юных пионеров, комсомольцев, нашу молодежь — будущих строителей коммунизма.

Советская песня должна поднимать нас на труд, вдохновлять наших ученых, изобретателей, строителей, работников полей, лесов и шахт. Советская песня должна призывать простых людей к непреклонной борьбе за мир во всем мире».

Это не просто «гражданские нотки» в голосе певицы. Это — голос ее сердца, сердца патриотки, дочери великого советского народа.

Что бы ни пела Надежда Андреевна — партию в опере, романс или песню на эстраде,— она творила, всею силой страсти отдаваясь искусству — средству беседы, общения с людьми.

Песня, музыка должна пробуждать в людях великие и добрые чувства. Это была заветная заповедь творческой деятельности Обуховой.

Надежда Андреевна в высокой степени владела той могучей силой выражения, которая заставляла непоколебимо верить в правдивость воспроизводимого ею мира человеческих чувств. Одинаково сильна и убедительна эта художественная правда была и тогда, когда пе-

вица в захватывающей своим драматизмом русской песне «Матушка, что во поле пыльно» с материнской лаской, нежностью и проникновенностью успокаивала дочь, насильно выдаваемую замуж на немилого, нелюбимого; и тогда, когда в романсе Чайковского она от всего сердца восклицала: «Вся грудь горит»; и тогда, когда в песне Шостаковича «Тоска по Родине» обращалась к воинам, находящимся далеко от Москвы, со словами по-матерински задушевными, способными своим горячим чувством вдохновить их на новые подвиги.

Источник этой художественной правды один — сила русского реализма.

ЛЮБОВЬ НАРОДА

Говоря о любви народа к искусству Н. А. Обуховой, я позволю себе привести один эпизод, относящийся к послевоенному периоду. В 1947—1948 годах в одном из госпиталей на излечении находились раненные в боях Великой Отечественной войны офицеры и солдаты. С исключительной стойкостью и мужеством боролись они со страшным недугом (у большинства из них был поврежден спинной мозг). Среди раненых выделялся своей молчаливостью и сосредоточенностью полковник Н. Казаков. Вместе с другими посетителями к раненым ходил лектор, рассказывавший о русской классической музыке, о народной песне, о советских композиторах, о советской исполнительской культуре, о лучших советских певцах. Как-то рассказал он и об Обуховой. Глаза полковника Казакова стали внимательными. Обычно неразговорчивый и даже суровый, он вдруг попросил: «Расскажите об Обуховой все, что знаете». Когда все было рассказано — о всех ролях, романсах и песнях, о личных встречах,— полковник оживился. Он с улыбкой показал на радиоприемник, стоявший на маленьком столике возле его изголовья. По нему Казаков ловил станцию, по которой часто после двенадцати часов ночи передавали в грамзаписи выступления Обуховой.

Казаков рассказал о том, что переживал он, советский полковник, слушая песни и романсы в исполнении любимой певицы. Физические страдания утихали, настроение прояснялось, тишина переставала давить, и весна вдруг властно растворяла двери и окна палаты. Какими эпитетами не наделял полковник Казаков любимый им голос! Он находил какие-то свои, особые слова и так закончил вдохновенную речь о целительности искусства любимой артистки: «Жить в страданиях ста-

новилось легче, и больше сил рождалось к сопротивлению. Это же сама любовь к жизни — голос Обуховой... В нем мы слышим голос Родины».

Так думают миллионы советских людей, воинов, рабочих, ученых, студентов, колхозников, так они относятся к правдивому и прекрасному искусству Обуховой.

Просматривая листки программ концертов начиная с 1912 года, невольно обращаешь внимание на то, что Надежда Андреевна часто выступала в пользу студенческих касс взаимопомощи или раненых воинов (концерты в 1914—1917 годах). Затем она пела в Колонном зале Дома Союзов, в концертах, организованных для рабочих (проводы в Красную Армию призывника, сына рабочего завода имени М. В. Фрунзе Николая Михайловича Щукина). Часто выступала Надежда Андреевна в концертах, посвященных Красной Армии, в частях Советской Армии, по заданиям Политического Управления Главсевморпути, в концертах Всесоюзного театрального общества и ряда других организаций. Много концертов было спето Надеждой Андреевной по радио начиная с памятной всем радиолюбителям даты — 8 сентября 1924 года, когда Общество радиолюбителей РСФСР устроило в Большом театре первый радиопонедельник. Связь с тысячами простых советских людей, возникшая в результате этой прекрасной, подлинно массовой музыкально-популяризаторской работы, поддерживалась благодаря интенсивной двусторонней переписке.

Перед нами гора писем. Откуда только не приходили письма к любимой певице! Перечислять их — значило бы мысленно окинуть взглядом обширнейшие пространства нашей великой Родины, от самого севера до крайнего юга, от Дальнего Востока до западных границ. Ежедневно почтальон приносил Надежде Андреевне десятки писем. Адресата находили, даже если не была обозначена улица, номер дома. «Москва — Обуховой». Какой гордостью должно наполняться сердце артистки, постоянно получающей бесчисленные знаки внимания, любви, признательности народа за ее благородное, подлинно народное искусство!

Надежда Андреевна ни одного письма не оставляла без ответа. Писала она тепло, участливо, глубоко интересуясь своей многочисленной аудиторией. Возникала любопытная переписка, в которой слушатели делились

с любимой певицей не только впечатлениями об ее искусстве и мастерстве, но и касались многих сторон личной и общественной жизни, тесно и гармонично связанных в нашей стране. Из многих сотен писем приведу наиболее показательные для всенародной любви, которой дарят свою певицу советские люди,— почти все они относятся к периоду Великой Отечественной войны.

24 марта 1943 года гвардии капитан Георгий Зыков по поручению нескольких солдат писал Н. А. Обуховой из госпиталя:

«Нет большего наслаждения для меня и моих боевых друзей, чем слушать исполняемые Вами наши родные русские песни. Кажется, что в темноту и холод нашей землянки незримо входит вся — и нежная, и могучая — прелесть нашей великой Родины. И оглушительные разрывы снарядов, и треск очередей пулеметов — все это куда-то уходит, и слышится только один Ваш голос, и кажется, что Вы здесь, рядом, и стоит только оглянуться, чтобы увидеть Вас...

Великое и самое большое чувство, которое наполняет нас,— это любовь к нашей Родине. Оно помогает нам переносить все тяготы и лишения войны, заставляет презирать и побеждать смерть.

Мы медленно, но верно идем по украинской земле, все дальше и дальше гоним на Запад фашистских грабителей.

Суровую школу борьбы приходится проходить моим молодым бойцам. Я смотрю на лица, уже прорезанные морщинками переживаний, на глаза, затемненные неукротимым гневом, и чувство огромной гордости за каждого из них, за всю нашу страну заставляет быстрее биться сердце, и возникает глубокая уверенность в том, что нас, русских, победить нельзя. В дни жестокой, беспощадной борьбы огрубели сердца. Казалось бы, что кровь и смерть заглушили и отодвинули далеко всю русскую нежность и лиричность в душе воина. Но вот минутка передышки после боя, и бойцы, набившись в темный блиндаж, просят: „Как бы послушать Надежду Андреевну..." Пластинки с вашим исполнением очень берегутся у нас. Были случаи во время больших боев под великим Сталинградом, когда нас день и ночь бомбили фашистские стервятники, бойцы с осторожностью, нежно прятали патефон и пластинки. А в другой раз, когда разбился патефон, бойцы долго бережно носили

в походе одни пластинки, пока мы вновь не обзавелись патефоном.

У нас в части в каждом подразделении есть свои любимцы из музыкантов, певцов и артистов нашей страны. В моем подразделении безраздельно господствуете Вы, Надежда Андреевна. И вот слушают бойцы песни и романсы, исполняемые Вами, и становятся задумчивыми их лица, чувствуешь, что мысли у всех далеко-далеко... А потом — сколько мыслей, сколько мечтаний о будущем!.. Один мечтает о том, что вот кончится война, приедет он домой, заведет обязательно патефон и будет приобретать только Ваши пластинки; другой — о том, что непременно побывает в Москве, постарается лично увидеть Вас и поблагодарить за те светлые минуты, которые доставили Вы ему своим исполнением.

Огромную зарядку патриотического чувства вносите Вы, Надежда Андреевна, своими песнями в нас в этой суровой боевой обстановке, и мы все бываем заметно огорчены, когда нам долго не представляется возможным Вас слышать.

Сейчас по причине ранения я на некоторое время оторвался от своих друзей и нахожусь в госпитале. Скучно — невозможно! Хочется скорее вернуться на передовую и снова вместе со своими боевыми друзьями-сибиряками гнать дальше на Запад ненавистного врага... Желаю Вам, Надежда Андреевна, здоровья, здоровья и еще больших успехов в Вашем творчестве. Жму Вашу руку. Прошу извинить, но лежа так неудобно писать...»

Письмо это дорого не только Обуховой, но и всем советским патриотам. В нем просто и правдиво выражены чувства нашего советского бойца, его неизмеримо выросшая культура, его любовь к родному искусству. И так естественно, с трогательной наивностью признание во всем этом обращено к любимой певице советского народа, его национальной гордости.

11 июля 1945 года. Сорок километров севернее Берлина. Двадцать солдат Советской Армии, все москвичи, прислали Надежде Андреевне простое и волнующее своей искренностью письмо. После многих слов восторга они пишут: «И последняя откровенность — хотим Вам после завершения победы над врагом сказать: все время нас воодушевляли Ваши романсы и песни, потому что они очень были для нас понятны и близки простотой исполнения...» Следует двадцать подписей.

Вот отрывок из другого письма: «Мы, ленинградцы, слушали Вас среди воя сирен, разрывов бомб и в обстановке ужасов блокады. Мы, больные ленинградцы нашей больницы им. XX Октября, среди которых многие лежат по два года неподвижно (в том числе и автор этих строк), всегда с волнением слушаем Ваш голос, и он вливает в нас бодрость и надежду, как и в военное время, и утверждает победу свободного человеческого духа. Но что дороже образов, какие вызывает Ваше пение: какая правдивая, горячая душа звучит и дышит в Вашем голосе, хватает прямо за сердце, прямо за его русские струны...»

Москвич В. К. пишет: «Много лет, но не менее двадцати, то есть с того времени, когда мне удалось в глухой рязанской деревне установить детекторный радиоприемник, и до сих пор, когда я уже имею современный радиоаппарат, я слушаю Вас по радио. Гордость силой таланта русской певицы, потрясающе глубокие волнения и переживания от звуков музыки, передаваемой обворожительной красотой Вашего голоса, задушевность народных песен, так сердечно распеваемых Вами, и еще что-то несказанно большое и сильное наполняет наши сердца. Да и как не быть обновленным, слушая Ваше пение, мощное и звучное, чистое, как горный ручей, зовущее к радостям жизни и воспевающее ее!.. К Вам с каждым новым выступлением вашим все нарастает душевная расположенность и любовь...»

В 1946 году Н. А. Обухова концертировала в Ленинграде. Вот один из многих откликов на эти концерты. Пишет доктор медицинских наук К. Ш.: «Вчера мы почувствовали истинное искусство — в Вашем творчестве. Все мы много пережили за войну, за ленинградскую блокаду, которую все прожили здесь... Наши семьи погибли от голода... Наши сердца застыли... Только вчера наступило просветление и уменьшилась огромная тяжесть. Вероятно, это массовое явление, поэтому таким безумием восторга была охвачена вся публика. Низким поклоном еще раз благодарю и приветствую Вас — первую певицу России... Ваша музыка вчера вдохновила меня на продолжение научной работы...»

В грозные дни октября — декабря 1941 года голос Надежды Андреевны особенно часто звучал по радио. Сохранились сотни писем, адресованных Обуховой, в которых говорится о значении ее благородной деятель-

ности. А скольким раненым бойцам дарила Надежда Андреевна радость общения с искусством во время своих посещений госпиталей! Народ любовно принимал великую певицу — и скромную, ко всем внимательную и сердечную советскую женщину — Н. А. Обухову. Еще до войны она рассказывала мне как-то о своих впечатлениях от встречи с колхозниками Московской орденоносной области, собравшимися на ее концерт:

«С огромным удовлетворением я приняла участие в колхозном фестивале музыки, проводимом ныне по всему необъятному нашему Союзу. Выросшие культурные требования масс ярко продемонстрированы на этом фестивале. Колхозники обращались ко мне с просьбами спеть классические арии, романсы, и я с наслаждением пела для них, найдя в колхозной массе слушателей подлинно культурных ценителей искусства.

Свыше тысячи колхозников собрались на мой творческий рапорт в прекрасном помещении клуба в Павловом Посаде. Проникновенно, восторженно внимали они и песне Любавы, покинутой жены гусляра Садко, и простосердечной песенке пастушка Леля, и пылкой, горячей „Хабанере“ Кармен. Ни шороха, ни шелеста не было в зале во время исполнения — все словно замерли...

Точно так же колхозники внимательно и любовно слушали игру моих товарищей — виолончелиста Адамова, скрипача Шереметьева и пианиста Сахарова. Атмосфера глубокого творческого взаимопонимания царила в зале и на сцене в продолжение всего концерта. Приятно и радостно петь и творить для такого слушателя, как наш советский колхозный, рабочий слушатель. Приятно и радостно сознавать себя участницей культурного строительства в нашей великой стране. Приятно и радостно чувствовать, что искусство твое жадно воспринимается пытливым, умным, культурно выросшим слушателем. Где еще в мире возможен такой контакт между массовым слушателем и народным артистом, как в нашей советской Родине?»

В этих словах певицы-патриотки звучит великая любовь к своему народу и гордость за него.

Приведем еще письмо к Обуховой из Владивостока:

«Обожаемая товарищ Обухова! Группа солдат — любителей радио шлет Вам пламенный воинский привет и желает Вам наилучших успехов. В знак своего восхи-

щения и истинно огромной симпатии к Вашему выступлению высылаем наш скромный „солдатский подарок". От всего сердца просим принять его и исполнить нашу просьбу, если сможете, то есть спеть нам песенку „Белая береза", если нет, то „Кисет". К сему солдаты...» Следует пять подписей.

Одновременно с этим письмом пришло другое:

«В знак своего восхищения и выражая свою любовь к тем песням, которые Вы исполняете, я высылаю маленький цветной рисунок от себя и от своих друзей: Коли, Пети, Шуры и других, которые, зная мою склонность к рисованию, посоветовали мне посвятить Вам от них и от себя маленькую розочку в виде нашего скромного солдатского подарка. Желаем Вам больших успехов в трудной и почетной культурной работе и желаем слушать в Вашем исполнении вот эту песенку „Белая береза"...» (приводится текст песни).

В этом письме все идет от сердца, большого, настоящего сердца советского человека. Товарищеская манера разговора с любимой артисткой и с простым, всем доступным советским человеком — разве это не типично для выражения истинных чувств, питаемых миллионами советских людей, солдатами и офицерами, колхозниками и инженерами, рабочими и студентами, молодежью и стариками к прекрасному родному искусству, воплощенному в пении Н. А. Обуховой?!

Присланный солдатами из Владивостока рисунок наивен и незатейлив. Три розы: одна — пышно распустившаяся, вторая — полубутон, но уже чарующая своими формами, и третья — только обещающий распуститься бутон. Но эти розы символизируют любовь народа к певице.

В столь наглядной форме получала артистка многочисленные доказательства всенародного признания в любви. Надежда Андреевна любила эти письма, бережно хранила их, перечитывала. И отвечала на них не только письмами, теплыми, участливыми словами, но и делом.

Вот она садится за рояль, перебирает пачку нот и обращается к записи русской народной песни — ее обещал гармонизовать постоянный спутник и первый советчик певицы в ее концертной деятельности — Матвей Иванович Сахаров. И тихо, словно про себя, в раздумье, Надежда Андреевна напевает дивную народную

мелодию «У зари-то, у зореньки». Затем берет романс Рахманинова «Полюбила я на печаль свою» и говорит: «А потом примусь за этот романс, близкий и родной по музыке...»

Великая народная любовь осеняет только верное и ценное в нашей жизни. Наш народ дарил свою любовь Надежде Андреевне Обуховой, потому что он это верное и ценное находил, слышал, безошибочно чувствовал в ее искусстве — искусстве большой человеческой правды.

* *
*

Короток обычно бывает творчески активный путь вокалиста. К пятидесяти годам, как правило, тембр утрачивает свежесть, звуки голоса становятся тусклее, диапазон не столь полон, как в молодости. Однако Н. А. Обухова, и в семидесятипятилетнем возрасте выступавшая в камерных концертах со всей полнотой артистической отдачи, поражала слушателей чистотой и душевностью неповторимого тембра своего меццо-сопрано.

20 октября 1960 года в Доме актера Обухова приняла участие в большом концерте, устроенном ВТО в ознаменование десятилетия со дня смерти Антонины Васильевны Неждановой, незабвенного друга Надежды Андреевны, столько сделавшего для утверждения ее популярности еще в консерваторские годы.

20 мая 1961 года, в пятьдесят девятую годовщину дебюта Антонины Васильевны Неждановой в Большом театре, в Вокально-творческом кабинете ВТО имени А. В. Неждановой, в мемориальном музее ее имени, о котором говорилось выше, состоялся большой вечер. Председательствовала Софья Владимировна Гиацинтова, с рассказом о жизни и творчестве великой певицы выступила консультант вокально-творческого кабинета М. И. Голгофская. В концерте несколько романсов и песен спела Обухова. Аккомпанировал ей О. Д. Бошнякович, с которым Надежда Андреевна сотрудничала после смерти М. И. Сахарова.

3 июня там же состоялся сольный концерт Надежды Андреевны. Открывал вечер мастер художественного слова Д. Н. Журавлев. Сто пятьдесят горячих поклонников искусства Обуховой, среди которых было много

артистов, певцов, инструменталистов с мировым именем, собрались в зале, где некогда А. В. Нежданова готовила репертуар, занималась с учениками. Вступительное слово сказал известный критик и драматург, автор многих статей о творчестве Обуховой Н. Д. Волков. Вот программа этого знаменательного концерта:

1-е отделение

П. П. Булахов. «В минуту жизни трудную»
П. П. Булахов. «Не пробуждай воспоминанья»
А. Л. Гурилев. «Грусть девушки»
Старинный вальс «Нет, не тебя так пылко я люблю»
В. Абаза. «Утро туманное»
А. Н. Титов. «Ничего мне на свете не надо»

2-е отделение

П. Ж. Гара. «В годы моей весны»
Л. Денца. «Любила б ты»
О. Кремье. Вальс «Когда умирает любовь»
Ж. Косма. «Опавшие листья»
А. Кролль. Вальс «Я люблю»
Я. Пригожин. «Что это сердце сильно так бьется»
Т. Толстая. «Я тебе ничего не скажу»

Наконец, 26 июня, в ознаменование одиннадцатилетия со дня смерти А. В. Неждановой, там же, Надежда Андреевна спела целое отделение в концерте, включив в него кроме упоминавшихся уже романсов булаховское «Свидание» и русскую народную песню «Калинушка». Заключила певица свое выступление романсом Т. Толстой «Я тебе ничего не скажу». Аккомпанировал О. Д. Бошнякович.

Этот концерт оказался лебединой песнью Надежды Андреевны. Вскоре она уехала отдыхать в Феодосию, где 14 августа скоропостижно скончалась. Тело Обуховой было перевезено в Москву. Тысячи людей, для которых пение любимой артистки было источником радости и наслаждения, пришли проводить ее в последний путь. Похоронена Надежда Андреевна на Новодевичьем кладбище.

С нами остались сотни записей арий, романсов, песен, запечатлевших на века искусство Обуховой на грампластинках, в тонфильмах. По радио регулярно проводятся концерты, посвященные ее искусству. В памяти сердца остался ее чудесный, в душу льющийся

голос, как бы продолжающий в звуках слова ее обращения к товарищам-артистам:

«Истинное счастье состоит в том, чтобы трудиться для народа, жить для народа, своим трудом украшать жизнь людей».

Человеком, украшавшим своим искусством жизнь людей, была и осталась Надежда Андреевна Обухова.

Можно только пожалеть, что не сбылась ее заветная мечта, о которой она так горячо писала: «К чему я стремлюсь, о чем мечтаю? О новой партии в опере советского композитора. О работе над образом сильной, волевой советской женщины, борющейся за счастье своей великой Родины».

В то время подобная роль еще не была создана. Но сама мечта певицы как бы венчает ее образ в воспоминаниях современников и будущих поколений. Обухова была действительно певицей-гражданином, и ее голос как голос Родины остался с нами.

Прощаясь с образом любимой певицы, еще и еще раз вспоминаю силу и секрет ее обаяния, захватывающего неизменно тысячи и тысячи людей. И вспомнилось мне небольшое путешествие с Надеждой Андреевной в один из клубов Московской области на встречу с любителями ее неподражаемого искусства. Было это в зимние предвоенные месяцы. Надежда Андреевна волновалась, как редко когда. Что же исполнить колхозным труженикам, чтобы захватить их и наполнить чувством радости от встречи с прекрасным? Сами зрители, переполнившие не очень большое здание колхозного клуба, подсказали: «О, не грусти» и «Полюбила я на печаль свою» Рахманинова, русскую песню «Калинушка» и вдруг неожиданно: Кремье — «Когда умирает любовь», «Сегидилью» и «Хабанеру» из «Кармен»... Просьбы сыпались как из рога изобилия. Наконец Надежда Андреевна остановила стихийный поток предложений: «Всего не спою, друзья, довольно». И действительно, голос дивной красоты не умолкал весь долгий зимний вечер. На лицах женщин и мужчин, даже в военной форме, были слезы.

Вот это и было единением великой артистки с народом, которому с любовью отдала всю свою душу Обухова.

Такой она навек осталась в моей памяти.

ВЫСТУПЛЕНИЯ В ОПЕРЕ НА СЦЕНЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

Композитор	Название оперы	Партия	Дата первого исполнения
П. И. Чайковский	«Пиковая дама»	Полина	5 февраля 1916
Н. А. Римский-Корсаков	«Садко»	Любава	12 апреля 1916
Н. А. Римский-Корсаков	«Царская невеста»	Любаша	18 ноября 1916
А. П. Бородин	«Князь Игорь»	Кончаковна	12 декабря 1916
Н. А. Римский-Корсаков	«Кащей бессмертный»	Кащеевна	25 января 1917
Н. А. Римский-Корсаков	«Сказка о царе Салтане»	Ткачиха	21 апреля 1917
П. И. Чайковский	«Иоланта»	Лаура	8 октября 1917
Н. А. Римский-Корсаков	«Снегурочка»	Весна	14 октября 1917
К. Сен-Санс	«Самсон и Далила»	Далила	16 декабря 1917
Р. Вагнер	«Золото Рейна»	Эрда	26 октября 1918
А. Г. Рубинштейн	«Демон»	Гений добра (Ангел)	13 декабря 1918
Дж. Верди	«Аида»	Амнерис	6 октября 1922
Р. Вагнер	«Валькирия»	Фрикка	6 декабря 1925
Н. А. Римский-Корсаков	«Майская ночь»	Ганна	2 апреля 1926
М. П. Мусоргский	«Борис Годунов»	Марина	18 января 1927
С. С. Прокофьев	«Любовь к трем апельсинам»	Клариче	19 мая 1927
М. П. Мусоргский	«Хованщина»	Марфа	17 мая 1928
Ж. Бизе	«Кармен»	Кармен	14 апреля 1930
П. И. Чайковский	«Мазепа»	Любовь	14 мая 1934

КОНЦЕРТНЫЙ РЕПЕРТУАР

Арии и сцены из опер, ансамбли

А. С. Аренский
Два вокализа
Дуэт «Минуты счастья»
Песня певца за сценой из оперы «Рафаэль»

Л. Бетховен
Партия меццо-сопрано (соло) из финала Девятой симфонии

Ж. Бизе
«Сегидилья», «Хабанера» и сцена из второго акта оперы «Кармен»

А. П. Бородин
Каватина Кончаковны из оперы «Князь Игорь»
Дуэт Кончаковны и Владимира Игоревича

Р. Вагнер
Ария Изольды из оперы «Тристан и Изольда»

Г. Гендель
Ария Ринальдо из оперы «Ринальдо»

К. Глюк
Две арии Орфея из оперы «Орфей»

Б. Годар
Колыбельная из оперы «Жоселен»

А. Т. Гречанинов
Два вокализа
Дуэт «Грезы»
Дуэт «Тень-тень, потетень»

Ш. Гуно
Стансы Сафо из оперы «Сафо»

А. Л. Гурилев
Дуэт «Не шуми ты, рожь»

А. С. Даргомыжский
Дуэт «Душечки-девицы»

Г. Доницетти
Речитатив и ария Леоноры из оперы «Фаворитка»

Ж. Массне
Ария Шарлотты из оперы «Вертер»
Ария Химены из оперы «Сид»

В. А. Моцарт
Партия меццо-сопрано (соло) из «Реквиема»

М. П. Мусоргский
Песня Марфы из оперы «Хованщина»
Гадание Марфы
Сцена Марфы и Досифея
Сцена у фонтана из оперы «Борис Годунов»

Н. А. Римский-Корсаков
Речитатив и ария Весны из оперы «Снегурочка»
Сцена Весны и Снегурочки
Дуэт Ганны и Левко из оперы «Майская ночь»
Дуэт Любавы и Садко из оперы «Садко»
Ариозо Любаши из оперы «Царская невеста»
Сцена и дуэт Любаши и Грязного
Сцена с Бомелием

К. Сен-Санс
Три арии Далилы из оперы «Самсон и Далила»:
«Весна появилась»
«Любовь, дай свое обаянье»
«Открылася душа»

А. Н. Скрябин
Партия меццо-сопрано (соло) из финала Первой симфонии
А. Спиро
Дуэт «Ночи безумные»
С. И. Танеев
Ария Клитемнестры из оперы «Орестея»
А. Тома
Романс Миньон из оперы «Миньон»
П. И. Чайковский
Ария Иоанны из оперы «Орлеанская дева»
Романс Полины из оперы «Пиковая дама»
Дуэт Полины и Лизы

Романсы и песни

В. Абаза
«Утро туманное»
А. Альфиери
«Segreto» (вальс)
«Negrito» (танго)
Л. Ардити
«Поцелуй» (вальс)
А. С. Аренский
«Как дорожу я прекрасным мгновеньем»
«Не зажигай огня»
«Песня рыбки»
«Сад весь в цвету»
М. А. Балакирев
«Обойми, поцелуй»
«Приди ко мне»
«Я любила его»
Б. Барон
«Дремлют плакучие ивы»
Н. И. Бахметев
«Колечко»
М. И. Блантер
«В лесу прифронтовом»
«В путь-дорожку дальнюю»
«Гитара»
«Грустные ивы»
«Дубрава»
«Как служил солдат»
«Песня о казачке»
«Полюбила я парнишку»
«Пшеница золотая»
«Рано-раненько»
А. Блюменталь-Тамарин
«Дремлют чинары»
В. П. Борисов
«Звезды на небе»
А. П. Бородин
«Для берегов отчизны дальной»
И. Брамс
«Верность любви»
«Как сирень, расцветает любовь моя»
«Ода Сафо»
«Одиночество в поле»
«Я дремлю»
Н. П. Будашкин
«За дальнею околицей»
«Шуми, моя нива»
П. П. Булахов
«В минуту жизни трудную»
«Гори, гори, моя звезда»
«Девица-красавица»
«Колокольчики мои»
«Крошка»
«Молитва»
«Не для меня!»
«Не пробуждай воспоминанья»
«Нет, не люблю я вас»
«Свидание» («В час, когда мерцанье звезды разольют»)
«Тройка»
«Я тебя с годами не забыла»
Р. Вагнер
«В теплице»
«Грезы»
С. Н. Василенко
«Я дружка ждала»
А. Е. Варламов
«Вдоль по улице метелица метет»
«Красный сарафан»
«Мне жаль тебя»
«На заре ты ее не буди»
«Воспоминание»
«Ожидание»
«О нет, не верю я»
«Ты скоро меня позабудешь»
«Чем тебя я огорчила»
А. Н. Верстовский
«Цыганская песня»

М. Ю. Виельгорский
«Бывало»
Волин-Вольский
«Белой акации гроздья душистые»
П. Ж. Гара
«В годы моей весны»
В. Н. Гартевельд
«Под небом Италии»
С. Гастальдони
«Мелодия»
Р. М. Глиэр
«О, если б грусть моя»
«О, не вплетай цветов»
«Придешь ли с новою весной»
М. И. Глинка
«Ах, когда б я прежде знала»
«Жаворонок»
«Не искушай меня без нужды»
«Сомнение»
«Что, красотка молодая»
М. Голицын
«Как ты мила»
Л. Гордиджани
«О, ангел»
Г. В. Гот
«В Венеции»
«Помнишь, порою ночною»
Э. Гранадос
«Песенки»
М. О. Грачев
«Колыбельная»
А. Т. Гречанинов
«Поутру ранешенько»
«На горе, горе»
«Гуркота»
«Отцы-пустынники и жены непорочны»
«Подснежник»
«Что ты поникла, зеленая ивушка»
Л. Грег
«Гаванская песня»
М. Губкин
«Я помню отрадно счастливые дни»
Ш. Гуно
«Весной»
А. Л. Гурилев
«Воспоминание»
«Вьется ласточка сизокрылая»
«Грусть девушки»
«Матушка-голубушка»
«На заре туманной юности»
«Однозвучно гремит колокольчик»
«Разлука»
«Сердце-игрушка»
«Я помню робкое желанье»
А. Гуэрчиа
«Нет, не любил он»
А. Давыдов
«Расставаясь, она говорила»
А. С. Даргомыжский
«Без ума, без разума»
«В темну ночку»
«Мне грустно»
«Не скажу никому»
«Не судите, люди добрые»
«Оделась туманом Гренада»
«Расстались гордо мы»
«Чаруй меня, чаруй»
«Я все еще его, безумная, люблю»
Л. Денца
«Белые, бледные»
«Дивные очи»
«Когда б вы поняли меня»
«Любила б ты»
Н. Дервиз
«Может быть»
Т. Джордани
«О милый мой»
Н. Д. Дмитриев
«Воспоминание»
С. И. Донауров
«Ожидание»
«Он уехал»
«Я встретил вас»
И. О. Дунаевский
«Осенняя песня»
«Ох ты, сердце» (из кинофильма «Искатели счастья»)
«Письмо матери»
«Шумят седые кедры»
А. И. Дюбюк
«Не брани меня, родная»
«Поцелуй же меня, моя душечка»
А. И. Живцов
«Не зови меня спать, перепелка»
М. Ивен
«Твои уста»

М. М. Ипполитов-Иванов
«Романсеро»
Пять японских стихотворений:
«Аллеи все осыпаны листвою»
«Ах, в этом мире страдать я устал»
«О, запах померанцев»
«В тумане утреннем»
«Все склоны там у горочки»
Ф. Ф. Кенеман
«Друг мой милый»
Ж. Косма
«Опавшие листья»
А. Д. Кочетова
«Ты помнишь ли, над морем мы сидели»
Е. Кочубей
«Когда б он знал»
«Я очи знал»
О. Кремье
«Когда умирает любовь» (вальс)
А. Кролль
«Я люблю» (вальс)
В. Я. Кручинин
«Былые радости, минувшие печали»
Э. Куртис
«Вернись в Сорренто»
«Пой мне»
Ц. А. Кюи
«Сожженное письмо»
«Смеркалось»
Н. Н. Леви
«Бреду тропинкою лесной»
М. Левин
«Сердце Кордовы»
Р. Леонкавалло
«Рассвет»
Н. Леонтьев
«Что ты жадно глядишь на дорогу»
А. Я. Лепин
«Как в степи, степи сожженной»
К. Я. Листов
«Сад-виноград»
Н. Листов
«Я помню вальса звук прелестный»
Н. Н. Лодыженский
«Пронеслись мимолетные грезы»
Л. Лядова
«Нет, не забыть мне вас, пленительные звуки»
В. Малов
«Баркарола»
Ж.-П. Мартини
«Восторг любви»
Ж. Массне
«Элегия»
В. Махотин
«Полюбила я на печаль свою»
В. Мелье
«Санта Лючия»
Ю. С. Милютин
«Все стало вокруг голубым и зеленым» (из кинофильма «Сердца четырех»)
С. Н. Митин
«Колыбельная»
Б. А. Мокроусов
«Осенние листья»
«Я за реченьку гляжу»
М. П. Мусоргский
«Где ты, звездочка?»
Н. М. Нолинский
«Ночь темна-темнешенька»
«Сладко пел душа-соловушко»
А. Т. Обухов
«Калитка»
А. Оппель
«Глядя на луч пурпурного заката»
В. А. Оранский
«Звезда»
Дж. Перголези
«Ах, зачем я не лужайка»
А. Попов
«Как пойду я на быструю речку»
Я. Пригожин
«Снова слышу голос твой»
«Что эта жизнь»
«Что это сердце сильно так бьется»
С. В. Рахманинов
«В молчаньи ночи тайной»
«Весенние воды»
«Здесь хорошо»
«Не пой, красавица»
«Ночь печальна»
«О, не грусти»
«Она, как полдень, хороша»

«Полюбила я на печаль свою»
«Сирень»
«Сон»
«Уж ты, нива моя»

Н. А. Римский-Корсаков
«Звонче жаворонка пенье»
«О чем в тиши ночей»
«Свитезянка»

А. Г. Рубинштейн
«Желание» («Отворите мне темницу»)
«Разбитое сердце» («Я видел березку»)

Д. Ф. Салиман-Владимиров
«Над полярным морем»

Ю. С. Сахновский
«Весна»

М. И. Сахаров
«Если б мы не дети были»
«Прости»
«Прощание»

К. Сидорович
«Колокольчик»

И. Ф. Стравинский
Сюита «Фавн и пастушка»:
«Пастушка»
«Фавн»
«Река»

В. И. Сук
«Молчи»
«Песнь Миньоны»
«Смерть»

Д. Тальяфико
«Кармелла»

Е. Тарновская
«Я помню все»

А. Н. Титов
«Для меня ты все»
«Ничего мне на свете не надо»

Н. С. Титов
«Талисман»

А. Толстая
«Я очи знал»

Т. Толстая
«Тихо все, ночь повисла над сонной рекой»
«Я тебе ничего не скажу»

М. Толстой
«Мы вышли в сад»

П. Тости
«Злые чары»
«Нинон»
«Последнее желание»
«Серенада»

Г. Форе
«Мотылек и фиалка»

Т. Н. Хренников
«Песня о песне»

П. И. Чайковский
«В ярком свете зари»
«Лишь ты один»
«Мы сидели с тобой»
«Нам звезды кроткие сияли»
«Нет, только тот, кто знал»
«Ни слова, о друг мой»
«Ночь» («Меркнет слабый свет свечи»)
«О дитя»
«Отчего?»
«Песнь цыганки»
«Пимпинелла» («Флорентинская песня»)
«Примиренье»
«Растворил я окно»
«Страшная минута»
«То было раннею весной»
«Ты куда летишь, как птица»
«Уж гасли в комнатах огни»
«Я ли в поле да не травушка была»

С. А. Чернецкий
«Узелочки»

В. Чиара
«Бирбантелла»
«Испанское болеро»

Ф. Чилеа
«Болеро»

Е. Шашина
«Выхожу один я на дорогу»

Л. А. Шварц
«Песня Хозяйки Медной горы» (из кинофильма «Каменный цветок»)

Б. Шереметев
«Я вас любил»

К. С. Шиловский
«Тигренок» («Месяц плывет по ночным небесам»)

М. Шишкин
«Везде и всегда за тобою»
«Я пережил свои желанья»

Н. Шишкин
«Ночь светла» (вальс)

Д. Д. Шостакович
- «Тоска по Родине» (из кинофильма «Встреча на Эльбе»)

Р. Штраус
- «В мягких сумерках»

Ф. Шуберт
- «Двойник»
- «Прости»
- «У моря»

Р. Шуман
- «Весенняя ночь»
- «Во сне я горько плакал»
- «Лотос»
- «Посвящение»
- «Я не сержусь»

М. Л. Яковлев
- «Элегия» («Когда, душа, просилась ты»)

Неизвестные авторы
- «В тихую летнюю ночь»
- «Вспомни»
- «Забыли вы»
- «Зачем я влюбился»
- «Как ветер, лениво играя» (вальс)
- «Меня ты вовсе не любила»
- «Нет, не тебя так пылко я люблю»
- «Слушайте, если хотите»
- «Тень высокого старого дуба»
- «Тихо, так тихо» («Чуть задумаюсь я о былом»)
- «Я вам ее не назову»
- «Я вновь пред тобою»
- «Я люблю тебя, как солнце»

Русские народные песни
- «Вечор ко мне, девице»
- «Вот на пути село большое»
- «Говорила калинушка»
- «Доля моя»
- «Зачем сидишь до полуночи»
- «Как на той ли на долине»
- «Калинушка-малинушка»
- «Липа вековая»
- «Матушка моя, что во поле пыльно»
- «На горе, горе»
- «Наша улица — зеленые поля»
- «Ой, полна, полна коробушка»
- «Ох, долга ты, ночь»
- «По небу по синему тученьки плывут»
- «Подуй, подуй, непогодушка»
- «Позарастали стежки-дорожки»
- «Помню, я еще молодушкой была»
- «Поутру раненько»
- «Протяжная»
- «Прялочка»
- «Рябина»
- «Садил парень черемуху»
- «Скучно, матушка»
- «Степь да степь кругом»
- «То не в озере вода»
- «У зари-то, у зореньки»
- «Уж как пал туман»
- «Уж я с вечера сидела»
- «Уродилася я»
- «Что вы головы повесили, соколики»
- «Что так жадно глядишь на дорогу»
- «Я вечор, млада»
- «Я на горку шла»
- «Я на камушке сижу»
- «Я страдаю»

Народные песни зарубежных стран
- Ирландская песня
  - «Последняя роза лета»
- Итальянские песни
  - «Ласточка»
  - «Неаполитанская тарантелла»
  - «Оконце»
  - «Приди к морю»
  - «Сердце рыбака»
  - «Серенада любви»
- Французские старинные песни
  - «Король велел бить в барабан»
  - «На берегу ручья»
- Японская песня
  - «Вишня»

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Статьи и воспоминания Н. А. Обуховой

Мой путь певицы. — Театр. неделя, 1941, № 11, с. 2
Мои мысли о песне. — Сов. музыка, 1952, № 8, с. 28—29
Певец любви и правды [к 150-летию со дня рождения М. И. Глинки]. — Сов. музыка, 1954, № 6, с. 69—72
Незабываемые дни. — Сов. музыка, 1957, № 11, с. 27—28
Дорогие сердцу образы. — Сов. музыка, 1958, № 6, с. 9—12
Моя Любаша. — Муз. жизнь, 1961, № 5, с. 15—17
С юных лет. — Театр. жизнь, 1961, № 24, с. 16
Из автобиографических записей. — Сов. музыка, 1962, № 1, с. 81—88
Из воспоминаний. — Сов. музыка, 1966, № 3, с. 84—93
Мои воспоминания. — Театр, 1966, № 5, с. 88—94
Образ русской женщины. — Огонек, 1966, № 10, с. 26
Обухова Н., Держинская К., Голованов Н. и др. Антонина Васильевна Нежданова [некролог]. — Сов. искусство, 1950, 27 июня

Книги и статьи о Н. А. Обуховой

Катульская Е. Большой художник. — Сов. артист, 1946, № 5
Нежданова А. Прекрасная артистка. — Сов. искусство, 1946, 15 февр.
Волков Н. Поет Обухова... — Огонек, 1946, № 8, с. 9
Мигай С. Слушая Обухову. — Сов. искусство, 1947, 27 июня
Щепкина-Куперник Т. Замечательная русская певица. — Сов. женщина, 1947, № 5, с. 40—42
Щепкина-Куперник Т. Гордость русского вокального искусства. — Огонек, 1949, № 11, с. 26
Грошева Е. Высокие традиции русского пения. — Театр, 1951, № 5, с. 25—42
Волков Н. Слушая Обухову. — Муз. жизнь, 1958, № 18, с. 14
Нейгауз Г. Лучезарный талант. — Сов. культура, 1961, 9 марта
Волков Н. Чародейка русского искусства. — Муз. жизнь, 1961, № 5, с. 15
Шапорин Ю. Русская певица. — Огонек, 1961, № 12, с. 13
Волков Н. Обухова. — Театр, 1961, № 12, с. 129
Озеров Н. Н. Оперы и певцы. — М.: ВТО, 1964, с. 39, 61—62, 143, 178—179
Бирман Серафима. Всемогущество таланта. — Театр, 1966, № 5, с. 95—97
Волков Н. Театральные встречи. — М.: Искусство, 1966, с. 411—415, 417
Пазовский А. Записки дирижера. — М.: Музыка, 1966, с. 331, 464—465
Надежда Андреевна Обухова. Воспоминания. Статьи. Материалы.— М.: ВТО, 1970
Поляновский Г. Мои встречи с Н. А. Обуховой. — М.: Сов. композитор, 1971

СОДЕРЖАНИЕ

ГЕОРГИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПОЛЯНОВСКИЙ
НАДЕЖДА АНДРЕЕВНА ОБУХОВА

Редактор И. Уварова
Художник Ю. Зеленков
Худож. редактор Л. Максимов
Техн. редактор Т. Лапшина
Корректор И. Чибисова

